Кто убил классическую музыку?

Норман Лебрехт

•

Хроники мировой музыкальной жизни. История одного корпоративного преступления.

УДК 78

ВБК 60.56

Л33 NORMAN LEBRECHT

WHEN THE MUSIC STOPS...

MANAGERS, MAESTROS AND THE CORPORATE MURDER OF CLASSICAL MUSIC

Copyright © Norman Lebrecht, 2007

This edition published by arrangement

with Curtis Brown UK and Synopsis Literary Agency

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».

Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения

правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

Перевод с английского

Е. Богатыренко

Предисловие к русскому изданию

Е. Дуков, Л. Левин

Редактор

Л. Левин

Консультант

доктор философских наук

Е. Дуков

Лебрехт Н.

Л33 **Кто убил классическую музыку?** История одного корпоративного преступления. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 588 с.

ISBN 978-5-89817-202-2

На вопрос, вынесенный в заглавие своего бестселлера, авторитетный английский критик и публицист отвечает: с музыкой «расправились» агенты, импресарио и владельцы крупных бизнес-корпораций, политика которых направлена исключительно на извлечение прибыли.

Стремясь показать механизмы функционирования музыкальной индустрии, автор описывает скрытые пружины блистательных карьер и рисует выразительные портреты тех, кто, оставаясь неизвестным широкой публике, дергает за ниточки из-за кулис.

Однако Лебрехт не считает, что классика «убита» окончательно и бесповоротно, она вполне может возродиться

«при условии разрушения системы звезд и восстановления здоровой экономики».

Книга адресована всем, кому небезразличны судьбы музыки и культуры в современном мире.

ISBN 0-671-01025-5 (англ.) © Norman Lebrecht, 1996

ISBN 978-5-89817-202-2 (рус.) © Издательский дом «Классика-XXI», перевод, оформление, 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Перед нами книга, появление которой произвело в свое время впечатление разорвавшейся бомбы. Не потому, что в ней были опубликованы какие-то особо сенсационные, тщательно скрываемые сведения о тех или иных знаменитостях — многие, даже самые «горячие», факты и истории из быта и профессиональной деятельности звезд концертного подиума, в изобилии рассыпанные на ее страницах, так или иначе были известны читающей публике. Сенсацией стало другое. Англичанин Норман Лебрехт, автор фильмов и монографий о музыке и музыкантах, социолог и психолог, журналист и продюсер теленовостей — одним словом, человек, прекрасно разбирающийся в хитросплетениях современной музыкальной жизни, заглянул за ее кулисы и впервые вынес на всеобщее обозрение ту самую ее «прозу», о которой, как он пишет, не принято говорить в «приличном» обществе, обнажил ее нелицеприятную изнанку, отнюдь не предназначенную для глаз и ушей публики, привыкшей (и должной!) видеть своих музыкальных кумиров в ореоле славы и всеобщего обожания. Книга, написанная по-журналистски живо, местами даже занимательно и не без расчета на любителей «жарен»ого, вызвала форменный скандал в музыкальных, околомузыкальных и деловых кругах (что, заметим, немало способствовало ее популярности). В адрес автора посыпались обвинения чуть ли не в предательстве интересов музыкальной культуры, в том, что, вынеся сор из избы, он нанес непоправимый ущерб авторитету и имиджу классической музыки, что он решился прилюдно перетрясти ее «грязное белье» лишь в погоне за дурно пахнущей сенсационностью и т. п. Как бы ставя точку в дискуссии, респектабельная «Файнэншл таймс» заявила: «Эта книга — не для брезгливых». Скажем прямо: кое-какие основания для таких суждений все же имелись, но было бы непростительной узостью сводить ее содержание всего лишь к иллюстрации банальных пересудов на тему «кто, кому, сколько и за что платил» или «кто, кого, когда и как подсидел». Ее значение в ином.

Как это ни покажется странным, но до сих пор классическая («серьезная», «академическая») музыка — единственная в пестром хороводе муз — не подвергалась сколько-нибудь серьезному социоэкономическому анализу. Территория остальных искусств в этом отношении если и не освоена (как, скажем, в киноиндустрии), то, по крайней мере, осваивается. Мы уже

не удивляемся широкому обсуждению цен на художественных аукционах или роли галерейщиков в развитии живописи; нас не шокируют данные о гонорарах писателей и тиражах их книг; у всех на слуху имена дореволюционных издателей и книготорговцев. Многие с завистью посматривают на киноартистов, красующихся на различных церемониях, потому что знают, сколько миллионов «условных единиц» получили избранные и сколько сотен миллионов принесла картина. Даже театру «повезло» больше — его давно (хотя без особого успеха) обхаживают экономисты. Что уж говорить о поп-музыке, все значимые проблемы которой так или иначе сводятся к вопросам самого меркантильного или технологического свойства.

И только классическая музыка до сих пор оставалась в этом отношении тайной за семью печатями. Все прекрасно понимают, что сегодня это почти такой же бизнес, как и любой другой — особенно в сфере исполнительства. Но... традиционное музыкознание столь же традиционно продолжает игнорировать все, что связано с организационной или экономической стороной музыкальной культуры, ограничиваясь, в лучшем случае, рассуждениями на уровне «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Его не очень-то волнуют даже исполнители — те, кто дает жизнь музыке, не говоря уже о тех, кто помогает (или принуждает) это делать. Социологи же и экономисты, в большинстве своем «консерваторий не кончавшие» , не менее традиционно пасуют перед «музыкальной спецификой». В результате мы имеем то, что имеем — полное отсутствие систематизированных и достоверных знаний о глубинных процессах, происходящих внутри музыкальной культуры и лишь изредка прорывающихся на поверхность протуберанцами скандалов и сенсационных гонораров.

Книга Н. Лебрехта в какой-то мере восполняет этот недостаток. Современная концертная жизнь (а именно она составляет основной материал книги) рассматривается здесь именно как бизнес, как лишенная сантиментов деятельность по производству и продаже товара (в данном случае — классической музыки), рассматривается предельно трезво, без дежурных комплиментов и восторгов перед выдающимися мастерами исполнительского искусства, имена которых упоминаются на ее страницах лишь в контексте деловых отношений. Но не только это делает книгу уникальной. Н. Лебрехт рассматривает исполнительскую практику не как холодный ученый, раскладывая по полочкам объективные факты, а как человек, искренне болеющий за классическую музыку и пытающийся добраться до корней кризиса, который сейчас переживает это искусство.

Опираясь на собственный опыт, свидетельства мемуаристов и историков, широко используя материалы прессы и многочисленных интервью с самыми разными представителями музыкального мира — от звезд концертной эстрады и глав могущественных корпораций до скромных секретарш концертных агентств и звукорежиссеров, привлекая, наконец, убедительные статистические данные, Лебрехт рисует впечатляющую картину зарождения, развития и разложения музыкального бизнеса, утерявшего свой нерв, свои специфические цели (не говоря уже об идеалах) и ведущегося ныне по тем же законам (и теми же корпорациями), что и производство бытовой электроники, вооружений, да и любого товара вообще. Он обнажает его

скрытые от посторонних глаз механизмы, жестко, а порой и жестоко» с трагическими для исполнителей последствиями управляющие современной музыкальной индустрией.

Но в центре его внимания находятся все же колоритные фигуры музыкальных менеджеров и продюсеров — тех героев концертного дела (подлинных или мнимых — это вопрос особый), которые, отнюдь не стремясь (за редчайшими исключениями!) к публичности, привыкли жить и действовать в полумраке кулис и в тиши кабинетов, управляя сценическими судьбами сотен и тысяч артистов.

Кто такой музыкальный менеджер? Говоря общими словами, это посредник между артистом и сценическими площадками. Неважно, владеет он ими или входит в их директорат. Важно, что он умеет договориться. Договориться прежде всего с артистом и с владельцами зала и организовать все необходимое для того, чтобы в определенное время и в определенном месте публика встретилась с артистом, а артист обрел свою аудиторию. Изначально всеми организационными хлопотами занимался либо сам концертирующий музыкант, либо те, кто его нанимал — власти, знать, меценаты и т. п. Со временем, по мере того как развивалась концертная деятельность и росла ее интенсивность, возникла необходимость в специальном помощнике-организаторе, которого обычно нанимал и оплачивал странствующий виртуоз. Иногда эти функции брали на себя разного рода музыкальные общества или же коллегиальные органы (директораты), состоявшие главным образом из членов исполнительских коллективов. Наконец, появился организатор-профессионал, или собственно менеджер, смыслом деятельности которого стала продажа эфемерного музыкального продукта — исполнительского акта и извлечение прибыли. Менеджер уже не обслуживал музыканта — он им торговал. Лебрехт иронично замечает, что работа современного менеджера, в отличие от

артиста, зачастую состоит в том, что, не терзаясь муками творчества и не рискуя практически ничем, он время от времени поднимает телефонную трубку и говорит несколько фраз, имея в результате от 10 до 20% не только от суммы гонорара, но от всех вообще выплат, связанных с организацией и проведением концерта или записи — вплоть до расходов на букеты цветов, преподносимых артисту!

Поначалу менеджерами обычно становились музыканты-профессионалы или любители, затем — профессионально рассуждавшие о музыке, и наконец, к исходу XX века к власти пришли люди, подчас не ведавшие, чем, собственно говоря, они торгуют, но твердо знавшие, за какую цену это можно продать. Чуть более полутора сотен лет понадобилось, чтобы генотип менеджера изменился, а музыкальное искусство сдалось или почти сдалось на милость победителя.

Странно, но, говоря о музыке, об этом «победителе» упоминают очень редко, в основном как о герое скандальной газетной хроники. Есть, конечно, исключения — знаменитый Ф. Т. Барнум, которого Америка похоронила на кладбище, где покоится цвет ее нации, легендарный Дягилев, открывший русское искусство миру, еще несколько человек, в чьих биографиях положительное перевешивает отрицательное. Но все это за более чем трехсотлетнюю историю профессии!

Лебрехт ведет эту историю от И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, выписывая рядом с Генделем фигуру его секретаря Джона К. Смита. Секретари, помощники и им подобные обычно не упоминаются в истории музыки, а напрасно. Действительно, если Смит выполнял просто обязанности казначея, вел отдельные дела композитора и в этом смысле был мало заметен, то Лист без Гаэтано Беллони, тоже на первый взгляд незаметного секретаря, может быть, был бы уже другим Листом. По мнению Лебрехта, это он, Беллони, был инициатором «листомании», он заложил основу технологии «раскрутки» звезд, создал ту «матрицу» возбуждения массовой истерии, которая чуть позже с поистине американским размахом была применена и усовершенствована Ф. Т. Барнумом, организовавшим триумфальный (и весьма прибыльный) тур европейской оперной дивы продолжительностью почти в год. Нарождавшийся во второй половине XIX века музыкальный менеджмент был отчаянным бизнесом, и не удивительно, что поначалу он востребовал людей с характером авантюристов. Секретари, антрепренеры, организаторы гастролей и турне, они нередко преследовали собственные, в основном коммерческие интересы, но получалось так, что на первом месте пока что оказывались интересы искусства. Н. Лебрехт знакомит нас с

ключевыми фигурами XIX-XX веков, стоявшими у руля музыкального менеджмента в США и в Западной Европе: супруги Вольф, А. Розе, А. Джадсон, Р. Уилфорд... В сущности, музыкальный менеджер в прошлом и настоящем и его «продукция»: звезды, концерты, фестивали — главные герои книги Лебрехта.

Но начинает он с двухчастной увертюры, названной им «Когда замолкает музыка...». Она вводит читателя в реальную картину современной музыкальной жизни, в которой, по мнению автора, есть две наиболее значимые составляющие — организаторы музыкальной жизни и виртуозы. Лебрехт утверждает, что сегодня первые пекутся прежде всего о своем кармане, подавая как открытие подчас весьма посредственных или даже непрофессиональных артистов, используя оффшорные зоны для того, чтобы легче было проводить финансовые махинации, и т. д. Вторые, по сути, озабочены тем же. В проигрыше остается музыка, которая уже не выдерживает натиска современных менеджеров типа Марка Маккормака, руководителя одного из крупнейших музыкальных агентств «Ай-Эм-Джи», но прежде всего — одного из боссов мирового спорта, который после прослушивания «Отелло» вКарнеги-холле философски заметил: «Я был тронут отношением публики, а не тем, что делали Паваротти, Кири или Шолти. Я наблюдал, как люди пятнадцать минут хлопали, все кричали, вопили, плакали. Это меня тронуло, потому что я подумал: "Господи, если они так реагируют, это, наверное, действительно уникальное событие"». И все! Холодная констатация фактов, происходящих на чужой планете...

Лет пятнадцать-двадцать назад, прочтя книгу, мы могли бы попросту отмахнуться от всего этого, сказав: «Это — у них, там, на загнивающем Западе...» Но сегодня, когда канула в прошлое идеологически ориентированная плановая экономика культуры и мы так или иначе оказались втянутыми в рыночные отношения, не понимая, порой, толком, что это означает для судеб отечественной музыкальной культуры, книга Н. Лебрехта становится более чем актуальной. Это не только предупреждение о том, что

ждет нас, если мы будем лишь безучастно наблюдать за происходящим. Понять, что такое современный менеджмент в сфере классической музыки, какова его история, каковы тенденции развития (а книга дает для этого обширный материал) — значит в какой-то степени определить и стратегию собственного поведения на глобальном медиарынке, позволяющую — при всей его очевидной сложности и противоречивости — грамотно, используя возможности

экономики, распространять «доброе, вечное» и двигать навстречу будущему новые имена. А это — немало.

Е. Дуков, Л.Левин

Музыкальный бизнес: 1. Коммерческая эксплуатация музыкальных произведений и артистов путем издания, исполнения, записей, гастрольных поездок и т. п. **2.** Обобщающий термин для обозначения компаний, занимающихся всем вышеуказанным. **3.** Постоянно скрываемая связь между музыкой и мамоной.

Вошло в употребление: в конце XX века.

Источники/информация: скудные.

Предисловие к изданию
в мягкой обложке

Вот как кончится мир: Не взрыв, но всхлип1*.

Ничто в мире не исчезает окончательно и бесповоротно. И ни один уважающий себя комментатор не станет предрекать полного прекращения деятельности, процветавшей на протяжении двух столетий и продолжающей пользоваться всеобщим признанием. В конце концов, ведь даже бокс без перчаток и велосипеды с колесами разной величины все еще популярны в узком кругу людей, хотя с развитием цивилизации и то и другое безнадежно устарело.

Так что если горизонты информационной революции и позволяют нам делать какие-то уверенные прогнозы, то лишь в отношении того, что публичное исполнение классической музыки в той или иной форме, в том или ином объеме обязательно сохранится. Столь же очевидно, однако, и то, что ежевечерние концерты и оперные спектакли в весьма недалеком будущем перестанут быть той центральной и важнейшей особенностью городской жизни, каковой они были на протяжении последних двух с половиной веков.

Оснований для такой уверенности много, и они едва ли связаны между собой. Вследствие распространения домашней электронной аппаратуры во всем мире наблюдается сокращение музыкальной аудитории. Завсегдатаи концертных залов боятся выходить в город после наступления темноты, или же их останавливает опасение застрять в дорожных пробках и не найти места для парковки. Новое поколение, выросшее на звуках, препарированных телевидением, и вскормленное в предприятиях быстрого питания, не способно воспринимать неспешную велеречивость симфонии, длящейся целый час. С разрушением старого семейного уклада исчезла и традиция семейного музицирования. Преподавание музыки, хотя и сохраняющееся в системе государственного образования, стало почти

бессмысленным в свете политкорректной тенденции равного отношения ко всем видам музыки — утонченной и примитивной, коммерческой и духовной.

Последствия сокращения аудитории и упущений в образовании достаточно серьезны сами по себе — хотя бы в отношении кассовых сборов, а ведь искусство страдает еще и от уменьшения государственного финансирования, урезания субсидий со стороны бизнеса, от резкого снижения активности звукозаписывающей индустрии и от всевозрастающей алчности

* Здесь и далее все комментарии, помеченные звездочкой, принадлежат Л. Левину.

звезд музыки и их менеджеров. Взятые вместе, эти обстоятельства ускоряют финансовый и структурный крах музыкального искусства.

Музыкальный мир прекрасно осознает эти проблемы, но до написания этой книги они никогда не обсуждались публично. Лидеры музыкальной индустрии, опасаясь заглянуть в будущее, надеялись, что все решится само собой, если никто не будет говорить вслух о неприятном. Оказавшись втянутыми в водоворот системы, при которой даты концертов и записей назначаются на три-четыре года вперед, они стали похожи на команду несущегося прямо на рифы корабля, у которой нет уже времени ни повернуть, ни остановить свое судно. Независимо от того, насколько беспечными или самодовольными показали они себя в прошлом, мы непременно должны чувствовать хоть каплю симпатии к этим подлинным профессионалам, делавшим все, что было в их силах, чтобы удержать музыку на плаву, а теперь оказавшимся в смертельной опасности, среди медленно кружащих акул.

Музыка вела настоящую борьбу за выживание, и те исполнительские и звукозаписывающие компании, которые реагировали на все изменения быстро и решительно, обрели наибольшие шансы пережить наступление нового тысячелетия. Предвидение и смелость обычно вознаграждаются; бездействие всегда рискованно, тем более в ситуации морального упадка. Искусство, вошедшее в эпоху электронных коммуникаций с устаревшим менеджментом, прогнившей моралью и финансовой основой, которая утратила всякую связь с реальностью, словно заигрывало со смертью. Именно так, по сути, я и оценивал состояние классической музыки в конце XX века. Это вовсе не революционная гипотеза, а всего лишь результат осторожного и осмотрительного анализа.

Однако когда в июне 1995 года эта книга впервые увидела свет, музыкальная индустрия отреагировала на нее так, словно моей единственной задачей было провозглашение смерти

классической музыки и даже всемерное ее приближение. Вместо того чтобы трезво взглянуть на весь комплекс собственных проблем, узкий мирок деятелей классической музыки с нескрываемой злобой набросился на того, кто публично обозначил эти проблемы. Менеджер одного из ведущих оркестров заявил, что я «известен своей деструктивной позицией»2 — намекая на то, что я чересчур хорошо осведомлен о ситуации и хочу ухудшить ее открытыми дебатами. Руководители студий звукозаписи классической музыки провели пресс-конференцию, на которой отрицали наличие кризиса в своей отрасли, хотя одновременно они принимали все меры, чтобы скрыть факт самого большого сокращения персонала, проводившегося со времен Великой депрессии3*. Агенты, взращивавшие алчность артистов, набрасывались на любого, кто осмеливался заявить о том, что моральные устои классической музыки приносятся в жертву расчетливой выгоде.

Паническая реакция музыкальных критиков, продавцов, менеджеров и самого разного рода прилипал, чья жизнь зависела от работы музыкантов, неожиданно помогла этой книге стать бестселлером. По скромной шкале классической музыки, бестселлером ныне можно уже считать новую запись, если она в состоянии удержаться на верхней строке чартов при продаже всего лишь нескольких сотен экземпляров, или игру знаменитых оркестров в залах, обычно остающихся полупустыми. Классическая музыка стала «эксклюзивной» в самом пренебрежительном смысле этого слова. За какое-то десятилетие она

практически исчезла из программ сетевого телевидения. Лучшие из ныне живущих композиторов-классиков известны только горсточке преданных любителей, а звезды, достигшие так называемого «среднего» возраста, отнюдь не проявляют сознательности некоторых рок-знаменитостей, бросающих все свои дела, чтобы собрать деньги на борьбу с голодом в Эфиопии, или летящих в осажденный Сараево, чтобы поднять дух борцов за свободу.

Классическая музыка утратила связь с реальным миром и перестала быть созвучной заботам миллионов людей, нашедших духовную поддержку в других музыкальных формах. Классическая музыка потерпела поражение на всех фронтах. Может быть, эти истины покажутся горькими, но они неоспоримы. Хотя некоторые музыкальные боссы возражали против моей интерпретации тех или иных событий, ни один из приводимых мною фактов не был ни опровергнут, ни подвергнут сомнению.

После того, как улеглись первые страсти, старейшие

представители музыкального мира начали в частном порядке благодарить меня за то, что я сумел представить картину в широком историческом контексте и наметил некоторые пути к возрождению. Прославленные дирижеры звонили мне и спрашивали, чем они лично могут помочь восстановлению музыкальной экономики. «Если существуют скандалы, о них лучше знать, — сказал дуайен современных композиторов Дьёрдь Лигети. — Уродливые, отвратительные манипуляции совершаются не только с финансами, но и с нашими душами — те, кто ведет игру с позиции силы, шантажируют нас, заставляя иметь дело с людьми, которым мы не подали бы руки»4.

Нашлись даже несколько агентов, в интересах конструктивной дискуссии приветствовавших публичное перетряхивание грязного белья. Следует подчеркнуть, однако, что это были представители благородного меньшинства. Крупные агентства оставались такими же корыстными, как всегда. Когда тяжело заболел один талантливый и популярный дирижер, его навестил агент, который принес ему букет цветов, стопку интересных книг — и сообщение о том, что, ввиду снижения нагрузки маэстро, агентство повышает свои комиссионные с 15 до 20%...

За год, прошедший после публикации книги, появились признаки того, что вялотекущий упадок классической музыки постепенно ускоряется и выходит из-под контроля. Коллапсирующая аудитория уже не в состоянии субсидировать концертную деятельность. В моем родном Лондоне в сезоне 1995/96 года платные места на симфонических концертах, проходивших в Ройял фестивал-холле и культурном центре «Барбикен»5*, заполнялись на 61 и 62% соответственно; в переводе с языка статистики это означало, что одно место из трех постоянно оставалось незанятым. Но на самом деле все выглядело еще страшнее. Оркестры, опасаясь выступать перед пустым залом, неофициально, из-под полы распространяли через медицинские и церковные организации тысячи контрамарок. И чтобы задаром попасть на лучший концерт, вам достаточно было всего лишь позвонить на кухню больницы «Юниверсити-колледж» и позвать к телефону щедрого шеф-повара по имени Фрэнк.

Тем самым организаторы концертов девальвировали творчество ведущих дирижеров (например, сэра Георга Шолти6* и сэра Саймона рэттла7*), а с ними — и всю экономику классической музыки. Человек, попавший однажды на концерт задаром, уже никогда не захочет платить за билет; тот же,

кто купил билеты, а потом обнаружил, что рядом с ним сидят ничего не плативши «зайцы», будет разочарован вдвойне. На

наших глазах происходит подрыв рынка классической музыки, и в это же самое время индустрия умоляет нас поверить в ее жизнеспособность, ее блеск и вечную привлекательность для утонченной элиты.

Конечно, Лондон с его избытком оркестров представляет собой особый случай в общей палате больных классикой, но нельзя отрицать, что залы пустели везде, где исполнялась музыка. В Берлине посещаемость оперных спектаклей упала до 70%, один оркестр расформировали, а три других насильно объединили. Даже Зальцбургский фестиваль начал испытывать трудности с продажей билетов на свои престижные оперные спектакли. Два лета подряд уровень продаж снижался на 10% — а ведь в целом опера находилась в более выигрышном положении, нежели оркестры.

Продюсеры классической музыки, работающие в звукозаписывающей индустрии, получили категорический приказ хозяев своих корпораций: добейтесь прибыли за два года или же мы пересмотрим каталоги и закроем студии. Лидер рынка, «Дойче граммофон»8*, сократила треть персонала своей штаб-квартиры и бросилась на поиски маэстро, способного вдохновить публику, завоевать и укрепить ее доверие, как это удавалось сделать Герберту фон Караяну. «И-Эм-Ай»9*, последняя независимая крупная компания, за пять лет наполовину уменьшила выпуск классики и закрыла отделение в Германии. В то время как угроза продажи этой компании становилась все более реальной, исполнительный директор ее американского отделения Джим Файфилд приносил домой зарплату в шесть с половиной миллионов фунтов10 — и это при том, что основой промоушена классики на Рождество 1996 года стала не запись новой оперы, а феноменальное снижение цен. Лишь немногие записи продавались достойными тиражами — и это были главным образом архивные компиляции «лучшей музыки всех времен» или же альбомы арий в исполнении сладкоголосых оперных звезд. С точки зрения коммерции, полновесная симфония стала мертвым грузом, и основной концертный репертуар совершенно исчез из студийных планов; традиционная звукозапись, всхлипывая, приближалась к печальному концу.

В общенациональных газетах и на обложках компьютерных журналов; появились объявления о почти бесплатной распродаже компакт-дисков — символов процветания звукозаписывающей индустрии в 1980-х годах. Как только потребители получили возможность скачивать музыку из Интернета на собственные компьютеры, профессиональная звукозапись оказалась перед лицом неминуемой гибели. «Компакт-диск как музыкальный

носитель находится на последнем издыхании», — заявил официальный представитель Международной федерации звукозаписи на невеселых публичных слушаниях в Амстердаме11. Исследование, проведенное немецким отделением МФЗ, выявило снижение доходов от продаж всех видов звуконосителей и подтвердило, что единственной надеждой отрасли является лицензирование сделок с владельцами средств массовой информации12. Людям, отправляющимся в магазины за новейшими записями, не следовало рассчитывать на большой улов.

В той стране, откуда все началось, запись классики оказалась на грани жизни и смерти в тот момент, когда «Декка» отказалась от Кливлендского оркестра, «Филипс» — от Бостонского, «И-Эм-Ай» — от Филадельфийского,

а «Дойче граммофон» — от Метрополитен-оперы. Руководители фирм объясняли, что стоимость записей в Америке стала непомерно высокой, а уровень продаж дисков не сможет обеспечить возмещения затраченных на них средств даже за семь лет. В подтверждение своих слов функционеры приводили цитаты из моей книги.

Разоренные расторжением контракта, заключенного еще до начала Первой мировой войны, в период стремительного роста славы Леопольда Стоковского, музыканты Филадельфийского оркестра объявили двухмесячную забастовку. По всем Соединенным Штатам, от Атланты до Сан-Франциско, прокатилась волна возмущения оркестрантов; музыканты распространяли среди слушателей листовки со словами протеста. В сентябре 1996 года симфонический оркестр Сакраменто объявил о самороспуске. Через несколько недель ликвидаторы выставили на продажу музыкальную библиотеку симфонического оркестра Сан-Диего.

В Европе оркестры держались из последних сил, поскольку правительства, больше не имевшие возможности обеспечить достойный уход даже за больными и престарелыми гражданами, стали сокращать субсидирование искусства, начав с классической музыки как сферы, не приносящей значимой электоральной выгоды. Самые большие тяготы выпали на долю провинциальных коллективов Германии и Франции. Итальянские оперные театры были парализованы забастовками, а **sovrintendente13*** один за другим отправлялись на поиски частных спонсоров и сделок на стороне, предпочитая их эфемерным государственным субсидиям и уверенности в завтрашнем дне, обещанной профсоюзами.

Классическую музыку невозможно защитить от влияния социальных факторов и корпоративных интересов. Когда

служение обществу становится не обязательным и переводится на временные рельсы, постоянная работа в оркестре превращается в аномалию. Когда Голливуд чихает, у серьезной музыки начинается пневмония. С каждым увеличением на одну десятую отчислений, причитающихся Майклу Джексону по контракту, заключенному его адвокатами с «Сони» (а он получает 42% от продажной цены каждого компакт-диска, т. е. в 7 раз больше, чем большинство артистов), уменьшается доля инвестиций лейбла в неповоротливую классическую музыку. Там, где процветает Джексон, не остается места для Бетховена. Одним из наиболее тяжелых аспектов кризиса классики стал рост ее зависимости от общих тенденций развития индустрии развлечений.

Те немногие, кому удавалось получать выгоду, работая с классической музыкой, быстро научились ориентироваться прежде всего на прибыль. Одним из самых печальных событий стала отмена на несколько недель оперных выступлений Роберто Аланьи14* и Анджелы Георгиу15* по причине усталости. Большую часть лета 1996 года новобрачные распевали популярные оперные арии в разных парках, и этот широко освещавшийся в прессе сценический роман принес им немалые дивиденды. Аланья, лучший лирический тенор своего поколения, стремившийся к славе, словно мотылек к пламени свечи, отказался от услуг своего классического агента и перешел под крыло той же менеджерской группы, которая руководила карьерой шансонье Шарля Азнавура.

Все это время Три Тенора16* ездили с гастролями по миру, получая по миллиону зеленых за вечер, а музыканты аккомпанировавших им оркестров приносили домой сто двадцать долларов да вымокшую от дождя футболку.

И тем не менее, если события, описанные в книге «Когда замолкает музыка...» [«Кто убил классическую музыку» — название американского издания книги. — **Прим. ред.]**, рассмотреть в историческом контексте, можно понять, что еще не все потеряно. Развитие постмодернистского образа жизни с его сетью ресторанов быстрого питания и пластиковой утварью не ослабило, а скорее усилило потребность многих людей в душевном комфорте. Массы удовлетворялись искусственно созданными культами и эрзац-искусством; но миллионы тех, кто жаждая чего-то подлинного, неподдельного, находили прибежище в не коррумпированных пока еще уголках классической музыки. Возрастал интерес к средневековой музыке и григорианскому хоралу. Свою публику вновь обрел интимный голос камерной музыки. И впервые с 1945 года проявилась все возрастающая потребность в современной музыке: живые композиторы

превратились в признанных оракулов своего смутного времени. Бизнесмены от музыки выхватывали из-под их рук партитуры с еще не высохшими чернилами; рассудочный композитор Лигети дождался, наконец, времени, когда записанными оказались все его произведения, а некоторые фирмы звукозаписи развернули настоящую охоту на композиторов промежуточного стиля, создававших привлекательные коктейли на основе рока и классики.

Будущее классической музыки не представляется безнадежным, и, при условии разрушения системы звезд и восстановления здоровой экономики, она вполне могла бы возродиться. Это возрождение вряд ли будет быстрым или легким, но я, наблюдавший классического пациента в период заболевания, с уверенностью заявляю, что состояние его скорее критическое, чем безнадежное. Нет нужды говорить о том, сколького можно было бы достичь благодаря настойчивости менеджеров и таланту артистов — но только если удастся избежать былой коррупции и не доверять нелепым снадобьям продавцов звезд и шоу-докторов.

Что до меня, то я не вынесу, если всю жизнь мне придется писать об искусстве, которое может прекратить свое существование к тому времени, когда вырастут мои дети. Я вовсе не объявляю о смерти классической музыки, я просто пытался определить масштабы разворачивающейся на наших глазах рукотворной катастрофы и разглядеть за ней более радостное, более здоровое будущее.

Норман Лебрехт
Сент-Джонс-Вуд, Лондон,
1 января 1997 года

КОГДА ЗАМОЛКАЕТ МУЗЫКА…

I

Секс, ложь и видеодиски

Историю музыки обычно изучают в творческом аспекте — анализируют, как появились на свет шедевры западной культуры, как композиторы совершенствовали свое искусство, как были приняты публикой основные произведения. Реже обсуждается другая сторона: кто платил за музыку, кто получал прибыль, кто и почему занимался организацией музыкальной жизни. История музыкального бизнеса — это наполовину неразгаданная тайна, неизвестная современным менеджерам и не обсуждаемая в приличном обществе. Уже сам термин считается некорректным, неприличным; он неизменно вызывает в памяти образы

заплывших жиром агентов в вульгарно ярких, обсыпанных пеплом сигар костюмах. На самом деле истина гораздо сложнее. Некоторые из достигших успеха деятелей едва ли не благоговейно относились и к творцам и к творчеству. Другие же были отъявленными негодяями и стремились только к собственной выгоде. И те и другие всячески старались скрыть следы своей деятельности. Занятие музыкальным бизнесом предполагает соблюдение строгого обета молчания во имя защиты мифа о непорочности артиста.

Сегодня информированное общество ставит этот миф под сомнение. Например, давно уже не секрет, что некоторые тенора уделяют значительно больше времени выступлениям на стадионах, чем на оперных сценах; что «непрофессиональное поведение» стало причиной увольнения ведущего сопрано из Метрополитен-оперы ; что половина оркестров в Великобритании находится на грани банкротства; что русские солисты, считавшиеся противниками коммунизма, приветствовали варварское вторжение в Чечню; что знаменитый дирижер сбежал с собственной мачехой; что почти все в музыке может быть продано тому, кто больше заплатит. Основными движущими мотивами искусства, находящегося в кризисе, стали страх и алчность. В музыке осталось очень мало тайн и почти совсем не осталось

стыда. В то время как горстка выдающихся исполнителей стала богатой и недоступной, рядовые артисты влачат полуголодное существование, а концертные залы все чаще заполняются лишь наполовину. На фоне нарастающей скуки не всегда удается продать даже самые громкие имена. Могущество музыкального бизнеса всегда было сопоставимо с яркостью его звезд. И если звезды гаснут, то музыкальный бизнес мало что может сделать для спасения музыки.

«Это не наша вина», — говорят агенты, руководители звукозаписывающих студий, менеджеры оркестров и директора фестивалей, занимающиеся этим бизнесом. И в их словах есть доля правды. Однако, оглядываясь назад, на более чем два с половиной столетия существования профессиональной музыкальной деятельности, мы можем видеть, что именно они придумали те искушения, которые довели музыку до сегодняшних проблем. Бели вы хотите знать причину бедственного положения классической музыки, понять, почему в жизни среднего класса она играет сегодня меньшую роль, чем в любой период времени со дня смерти Бетховена, то вам необходимо внимательнее присмотреться к избегающим публичности людям, которые контролируют организацию музыкальной жизни и доходы. К людям вроде суперагента,

державшего в своих руках восемьсот карьер (см. с. 180-239). К людям вроде короля спорта, никогда не видевшего «Свадьбу Фигаро», но, тем не менее, возжелавшего внести изменения в постановку оперы (с. 420-447). К людям вроде пресс-агента, заправляющего конгломератом фирм звукозаписи, или японского предпринимателя, владеющего этим конгломератом (с. 448-480). К людям вроде великого дирижера, разрушившего экономическое равновесие в сфере музыкального исполнительства (с. 210-214). К людям вроде воротил-спонсоров, захватчиков чужой собственности, продавцов пиратских дисков. Часто говорят, что музыкальный бизнес — это бизнес во благо народа и что для руководства талантами других людей нужен особый талант. Сегодняшняя нехватка звезд приводит к тому, что некоторые из находящихся **за** сценой представляют больший интерес, чем те, кто на этой сцене выступает.

Может быть, в моих словах есть доля ереси, но двенадцать лет пристального интереса к этому замкнутому миру убедили меня в том, что музыка — это нечто большее, чем совокупность ее создателей и исполнителей. Те, кто организует концерты и продает билеты, те, кто рекламирует и продвигает артистов, агенты и импресарио, специалисты по акустике, бухгалтеры, звукоинженеры и сценографы — вплоть до критика, оплевывающего исполнение, — все играют куда более значительную роль, чем можно подумать. Ни одному музыканту еще не удавалось выехать только на своем талан-

те. Чайковский выглядел бы весьма **патетично** без поддержки своего издателя Юргенсона. Стравинский обязан своей карьерой балетмейстеру Дягилеву. Филармонические традиции Вены и Берлина основаны на провидческом даре двух не воспетых еще антрепренеров (с. 82-94). В Америке оркестры существуют благодаря паре производителей роялей и одному радиомагнату (с. 78-81).

Звукозаписывающая индустрия обязана своими профессиональными стандартами человеку, растратившему средства компании «И-Эм-Ай» (с. 365-373). Публикация музыкальных произведений расцвела после того, как композиторов заставили продавать пожизненные права на них за пустые обещания (с. 397-407). Далеко не все из этих мотивов и методов достойны восхищения, но они способствовали тому, что серьезная музыка вошла в число необходимых основ цивилизованной жизни.

Ученые-историки, не обращавшие внимания на злодеяния отцов-основателей музыкального бизнеса или прощавшие их, к сожалению, распространили ту же снисходительность и на ныне

живущих мошенников. Ведущие справочные издания, например «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» и «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», деликатно обходят молчанием главных воротил бизнеса в классической музыке. Это умолчание, на мой взгляд, препятствует конструктивному пониманию кризиса, существующего в музыке. Без правды о старых преступлениях нераскрытыми останутся и те, что совершаются сегодня. Если мы не можем, например, признать тот неприятный факт, что Адольф Гитлер неоднократно перекраивал карту музыкальных издательств (с. 404-405, 410-412), то вряд ли нам станет ясна подоплека творческой подавленности сегодняшних композиторов. И до тех пор, пока мы соглашаемся с тем, что звукозаписывающая индустрия сегодня целиком находится в руках производителей компьютерного оборудования и вооружений (с. 380-381), мы не поймем, почему идеалы, руководившие некогда звукозаписью, сегодня стали несостоятельными и немодными. Если музыка, будь то в живом исполнении или в записи, сегодня не вызывает такого трепета, как раньше, то для этого должна быть причина — и такая причина, поверьте моему слову, существует!

Большинство из тех, кто всерьез размышляет над музыкальными проблемами (а таких людей обычно бывает очень мало, буквально горсточка), допускают — во всяком случае в частных беседах, — что все в их мире встало с ног на голову после — как бы это определить точнее — «черного понедельника», то есть биржевого краха в октябре 1987 года. Биржевые операции резко сократились, доходы от записей

упали, основные игроки утратили свою независимость, государственные и деловые фонды истощились, и артисты, которые раньше могли рассчитывать на самостоятельную сольную карьеру, теперь оказались вынужденными просить место со стабильной зарплатой в оркестрах, а те, в свою очередь, сами уже находились на грани краха.

Эту ситуацию нельзя связывать только с последствиями экономического спада. Она не сопоставима, например, с кризисом 1929 года, корда после трех лет нервотрепки музыкальная жизнь снова расцвела благодаря бурному развитию радио и звукозаписывающей индустрии, а также благодаря потребности публики в духовной опоре, которая усилилась на фоне сгущавшихся тогда туч войны. На сей раз привычке посещать концерты противостояли новые увлечения — компьютерные игры, телевизионные спортивные передачи, загородные дома — и ночные страхи, присущие большим городам. Взрослые горожане, бывшие некогда опорой живой музыки, боятся выходить в город

после наступления темноты. Молодые слушатели уже не испытывают особого желания покупать записи потускневших звезд. Агенты назвали это явление «проблемой снижения уровня презентации музыки». Сторонние наблюдатели видят в нем божественную кару, постигшую музыкальный бизнес за то, что он пытался, за неимением настоящих гениев, подсунуть нам ничтожества, требующие сверхгонораров, и малолетних «скрипунов». Когда эта тяжелая артиллерия оказалась небоеспособной, рухнула вся армия.

А в это время немногочисленные настоящие звезды были вынуждены эксплуатировать свой бесценный дар буквально до изнеможения. Гениальный русский скрипач Натан Мильштейн признался мне однажды, что с радостью играл бы не больше тридцати концертов в год. «В моей жизни всегда были и другие интересы — книги, люди, разговоры», — говорил он1, и люди становились в очередь, чтобы услышать игру Мильштейна, которому было уже за восемьдесят, потому что знали, что каждое его выступление будет насыщено проникновенностью и новым опытом постижения жизни.

Позже, в год своего пятидесятилетия, выдающийся израильский скрипач Ицхак Перлман2* дал не более ста концертов. «Бывают концерты, когда делать это труднее обычного», — вздыхал он в ответ на вопрос о том, как он заставляет себя исполнять давно известную музыку словно новую3. Перлман, чье имя некогда служило гарантией заполнения пятитысячного лондонского Альберт-холла4*, был вынужден созерцать пустые ряды в наполовину меньшем Ройял фестивал-холле. С теми же неприятностями сталкивались знаменитые дирижеры и оркестры. Венскому филармоническому оркестру, совершавшему турне по европейским столицам под руководством Сей-

джи Озавы5*, Риккардо Мути6* и Джеймса Ливайна7** не удалось обеспечить ни запланированной цены на билеты, ни сборов от их продаж. Берлинский филармонический оркестр впервые за сто лет был вынужден отменить уже назначенные концерты из-за отсутствия интереса публики. Оскорбленные натиском эрзац-исполнительства, слушатели начали массовое отступление. Можно дурачить весь народ какое-то время, как сказал Авраам Линкольн, но концертная аудитория инстинктивно чувствует, когда музыка перестает волновать ее, и больше уже не возвращается.

Единственными исполнителями, которые неизменно могли рассчитывать на полные залы, оставались полузатворники вроде Карло-са Клайбера8* и Артуро Бенедетти Микеланджели. Другие

исполнители, перегруженные выступлениями и зачастую проводившее их без полной творческой самоотдачи, должны были платить за чересчур частое мелькание на публике. Чем больше они играли, тем больше зарабатывали — и тем меньше хотели их слушать. Звездное очарование, подобно ауре величия, окружавшей некогда особ королевской крови, развеивалось от чрезмерной доступности — а все знают, чем чревата доступность. В безнадежных попытках продать полупустые залы и отблагодарить этим своих антрепренеров звезды растрачивали то, что еще оставалось от их тайны, в рекламных турах и откровенных интервью. Со страниц, посвященных искусству, на нас каждую неделю смотрели лица одной и той же кучки исполнителей, рассказывающих одну и ту же сказку.

Но сказка эта никогда не была рассказана и наполовину. Половина, остававшаяся неизвестной, состояла из тех деталей музыкального бизнеса, которые не должен (был знать никто: из **денег, лжи и преступного секса.** Эти последние табу удивительно близки к истинным причинам кризиса.

Вознаграждение уже перестало быть тайной; напротив, теперь среди агентов считается модным хвастаться гонорарами своих звезд, словно неким символом мужественности. Но как и где платятся эти деньги, не знает никто. Например, фирмы звукозаписи уже не подписывают контракты со своими звездами напрямую. Документ составляется в пользу подставной компании, учрежденной агентом артиста на Антильских островах или в другом подобном уголке. С помощью таких или более хитрых уловок артисты уклоняются от уплаты налогов обществу, которое их выпестовало и выкормило. И если оказывается, что исполняемая ими музыка безлика, лишена индивидуальной или национальной характерности, то это каким-то образом может быть связано с тем фактом, что исполнителем, согласно контракту, является не живой человек, а далекая корпорация.

За всеми этими ухищрениями скрывается масштабный заговор. Агенты, представляющие музыкантов, по понятным причинам скромно молчат о своих деньгах. Посторонние и даже половина совета директоров крупнейшего музыкального агентства так никогда и не увидят балансового отчета. Музыкальным менеджментом занимаются частные фирмы, и их бизнес не должен интересовать никого, кроме них самих. Впрочем, у этой исключительной скромности есть и причина, вызывающая сочувствие. Музыкальные агентства делают большую часть своих денег благодаря учреждениям, финансируемым обществом: оперные театры и оркестры в огромной степени зависят от дотаций со стороны государства и корпораций. Агенты

обязаны своей жизнью щедрости этих подношений. Если публика узнает, чем и как занимаются посредники, возникнет скандал. Доходы агентов **сами по себе** не обязательно чрезмерно высоки (вскоре мы изучим этот вопрос). Но нездоровыми являются совершенно неподконтрольные отношения между частными агентами и учреждениями, получающими деньги от государства, отношения, создающие условия для ежедневных недоразумений, а иногда — и коррупции.

Вот как все это происходит: чтобы пригласить хорошего тенора, дотируемый государством оперный театр заключает с его агентов сделку, по которой обязуется также взять «в нагрузку» скверного дирижера и сопрано. Оркестр, чтобы не потерять своего художественного руководителя, соглашается приглашать в основном тех солистов, которыми ведает агент маэстро. А за приглашение в мировое турне музыкантам придется согласиться и на плохого дирижера. За все надо платить, и цена достаточно высока.

Есть немало доказательств подобного выкручивания рук. В Метрополитен нам случалось видеть дирижеров, не знакомых с партитурой, в «Опера-Бастилия— певцов, неспособных взять высокую ноту, а в «Музикферайне»10* — солистов, которых пригласили явно не за чистоту интонации. Публика не так глупа. Она знает, когда ее дурят, и во второй раз уже не придет. Критики тоже не глупы; но в целом картина сотрудничества между музыкальным бизнесом и музыкальными учреждениями чаще всего не привлекает их внимания. Повсюду звучит слишком много плохой музыки, но вряд ли найдется тот, кто станет искать виновных в этом. Если бы музыкальный бизнес сделал свои финансовые операции прозрачными и отказался от взяток, это способствовало бы очищению атмосферы и заполнению залов — но тогда бизнес утратил бы большую часть своего влияния. Если бы вознаграждались только действительные заслуги, то кому были бы нужны агенты?

Лидеры музыкального бизнеса утверждают, что он очень невелик, что это своего рода тепличная индустрия, обеспечивающая индивидуальный уход за нежными ростками творчества. «На этом деле еще никто не разбогател, — говорил самый крупный агент. — Люди, которые приходят сюда только за деньгами, сбегают, потому что больших денег тут не сделаешь»11. Поскольку лишь очень немногие фирмы публикуют ежегодные отчеты о своих делах, размеры их деятельности оценить трудно; однако, просмотрев статистические данные, публикуемые различными учреждениями, можно понять, что в этом бизнесе крутится достаточное количество денег, чтобы сделать работу

агента весьма выгодной.

В 1991 году американские оркестры потратили около семисот миллионов долларов, из которых немногим больше половины (51%, или 335,8 миллионов) ушли на оплату солистов и приглашенных дирижеров12. Художественные руководители обошлись еще в сорок миллионов. Американские оперные театры в 1992 году заплатили солистам и дирижерам 52,4 миллиона долларов13. Учитывая, что агентства в США берут 20% комиссионных, доход, который принесли агентам крупные общественные институты, составил примерно 90 миллионов долларов — и это лишь за снятие телефонной трубки. А сколько еще было получено от сольных концертов в залах типа Карнеги-холла14*, а также в виде комиссионных от трансляций и отчислений за проданные записи! Большая часть этой девятизначной суммы пришлась на долю трех международных агентств, базирующихся в США (см. главу 6). Неплохая работа — во всяком случае для некоторых!

В Европе прибыль была меньше и не до такой степени сконцентрирована в немногих руках. Лондонский оркестр в 1992/93 году истратил на оплату солистов и дирижеров 902 тысячи фунтов из своего пятимиллионного бюджета15. В то время существовали четыре крупных музыкальных коллектива в столице, еще полдюжины оркестров с меньшим бюджетом по всей стране, и четыре низкооплачиваемых оркестра на Би-би-си. В целом английские агенты, берущие от 10 до 15%, зарабатывали примерно миллион фунтов в год на комиссионных от концертов и еще примерно столько же на оперных спектаклях и сольных выступлениях, по большей части субсидируемых государством.

В других европейских государствах, где сеть агентов рассеяна по сотням учреждений, картина может меняться. Один региональный голландский оркестр в 1992 году потратил на артистов чуть больше миллиона гульденов (400 тысяч фунтов) из своего одиннадцатимиллионного бюджета, и агенты получили лишь незначитель-

ный процент от этой суммы. Однако в маленькой Голландии к услугам агентов было полдюжины хороших оркестров, а по ту сторону границы с Германией — еще сто пятьдесят. В Италии в каждом маленьком городке есть оперный театр, финансируемый государством. Власти Франции и Швейцарии платят сумасшедшие деньги, чтобы привлечь громкие имена в оркестры среднего уровня.

В общей сложности агентский сектор в Европе получал немного больше, чем в США. Кроме того, агенты любой страны могли заработать очень большие деньги на организации турне

для своих артистов по высокодоходным японским залам. Таким образом, по самым скромным оценкам, в мировом масштабе доход музыкальных агентств несколько превышает **четверть миллиарда долларов,** что никак нельзя считать пустяком. В начале 1995 года вторая по величине международная компания, занимающаяся музыкальным менеджментом, сообщила, что ее годовой оборот составил около ста миллионов долларов16. Часть этой суммы была получена от концертов на стадионах и открытых площадках, но в основном деньги зарабатывались в учреждениях, финансируемых государством.

Такие удобные коммерческие отношения между государственными учреждениями и частными агентствами цинично признаются обеими сторонами. Однако существует и некая постыдная правда, признать которую не может позволить себе никто — а именно, что услуги, которыми обмениваются стороны, уже давно не стоят предлагаемой за них цены.

В Голливуде актеру могут заплатить 18 миллионов долларов за шестинедельные съемки в фильме, и эти деньги вернутся с кассовыми сборами через два месяца. Когда Элтон Джон получает аванс в размере сорока одного миллиона долларов в счет четырех будущих альбомов, фирма «Уорнер-Чеппелл», подписавшая чек, рассчитывает возместить все потраченные деньги, зная при этом, что поп-певцу и автору песен ежегодно будет причитаться по двадцать семь миллионов в качестве авторских отчислений. Футбольный клуб, покупающий бомбардира за пять миллионов долларов, получит свои деньги обратно благодаря сборам от продаж билетов и спонсорам, особенно если новый футболист поможет ему выиграть кубок.

По сравнению с приведенными примерами работа с исполнителями классики невыгодна и затруднительна. Конечно, Карузо и Хейфец оправдывали свои высокие гонорары, оставляя определенную часть прибыли в кассе; однако сегодняшних звезд оценивают по тому, сколько денег **потеряет** пригласившая их компания. Великие артисты современности, если они не поют на открытых парковых

эстрадах и стадионах, а их диски не расходятся десятками миллионов экземпляров, всегда приносят огромные убытки.

Любая оперная постановка, концерт или крупная запись влекут за собой огромные денежные потери, прежде всего потому, что ведущим артистам выплачивают несуразно большие гонорары, а их агенты наживаются на этом. У Карузо и Хейфеца тоже были агенты, но звезды тех времен отрабатывали каждый цент своего контракта, и никто никого не обманывал. Сегодня, когда жизнь музыки поддерживается субсидиями,

благотворительными и спонсорскими деньгами, стремление звезд и их агентов беззастенчиво доить доноров представляется просто возмутительным.

Конечно, есть простой путь к тому, чтобы живое исполнительство снова крепко встало на ноги. Если гонорары звезд будут урезаны наполовину, соответственно упадут и другие цены, билеты станут дешевле и людей в залах станет больше. Но музыкальный бизнес не желает рассматривать этот вариант. Звезды и их менеджеры уже привыкли «доить» казну.

Чтобы сохранить существующее положение вещей, музыкальный бизнес возвел стену лжи, достойную зависти барона Мюнхаузе-на. Пришлось бы переписать половину толкового словаря английского языка, чтобы перевести на общепонятный язык эвфемизмы, характерные для отрасли, где двойная бухгалтерия применяется чаще, чем на авиалиниях. «Нездоров» означает здесь «заключил слишком много контрактов»; «плохо себя чувствует» значит «переработал», или «перегружен работой»; «приглашен дирижировать» следует понимать как «забронирован на определенную дату»; а «исполнено с отдачей» означает, что произведение было наконец-то сыграно так, словно музыканты все еще любят музыку.

Все это — наивная ложь, почти забавная в своей прозрачности. Но существует и грязная, чудовищная ложь, покрывающая преступные деяния. В мире классической музыки хорошо известно, что один из ведущих дирижеров питает слабость к маленьким мальчикам. Его неоднократно задерживали и на много лет запретили ему появляться в одной из столиц. Его агент, вместо того чтобы направить нездорового музыканта к психиатру, игнорировал это извращение до тех пор, пока не возникла угроза разоблачений в печати. Тогда он нанял лучших адвокатов, которых только можно было купить за деньги, и дело замяли, использовав для этого жалобы на клевету, показания подставных любовниц и интервью в бульварной прессе. Эта проблема характерна для многих представителей высших эшелонов классической музыки. Ни в каком другом секторе индустрии развлечений не проявляют такой терпимости к растлению молодежи и сокрытию правды;

даже Голливуд испытывал омерзение, когда Майкла Джексона обвинили в развращении детей. Но бизнес от классической музыки закрывает глаза на педофилию и прощает маэстро. Если его порок когда-нибудь выплывет наружу (а это обязательно должно случиться), ущерб для музыки будет трудно подсчитать. Впрочем, музыкальный бизнес вовсе не печется о здоровье и благополучии музыки.

В любой другой области общественных отношений то, что происходит в сумеречной зоне на стыке музыкального бизнеса и государственных учреждений, стало бы поводом для парламентских запросов. Вот лишь несколько примеров подобных дел, оказавшихся на моем рабочем столе за последние несколько месяцев:

— руководитель крупного европейского фестиваля, не проводя публичного конкурса на должность, сделал своего любовника пресс-шефом компании;

— главный режиссер берлинской «Дойче опер» Гётц Фридрих подвергся резкой критике за то, что доверил своей жене, сопрано Карен Армстронг, труднейшую партию Маршальши в «Кавалере розы». Насколько известно, в других театрах она эту партию не пела;

— тенор Пласидо Доминго, художественный руководитель Вашингтонского оперного театра, назначил свою жену и сына постановщиками оперных спектаклей в Испании вместо себя;

— Хосе Каррерас разорвал контракт с Ковент-Гарден на исполнение партии Стиффелио, потому что предпочел петь концерты на открытых эстрадах в Германии и Шотландии;

— директор «Опера-Бастилия» отказался выполнить распоряжение суда и не пустил в здание театра художественного руководителя. Дело кончилось тем, что дирижеру заплатили миллион долларов отступного из государственных денег;

— заведующий постановочной частью предъявил иск театру Метрополитен за вред, нанесенный его карьере слухами о том, что он якобы брал рабочими сцены только гомосексуалистов;

— в Бельгии дирижер использовал свой оркестр, получающий жалованье от государства, чтобы делать бесплатные записи для своей собственной фирмы; тех артистов, которые протестовали или требовали вознаграждения, предупредили, что они могут потерять работу;

— Английская национальная опера (АНО) сделала своим композитором-резидентом человека, чьи произведения издавала жена директора АНО;

— администратор одного из ведущих оркестров Германии позволяет звукозаписывающей компании платить жалованье своей секретарше и одновременно любовнице.

Достаточно? А есть еще немало других примеров. В любой другой сфере общественной жизни официальное лицо, помогающее при заключении контрактов своему родственнику или любовнику, обязано либо предать гласности и объяснить свое участие, либо подать в отставку. Государственный служащий, использующий деньги общества для личной выгоды, будет

преследоваться по закону. Исполнителя, нарушающего контракт, уволят. В музыке же злоупотребление общественным доверием стало повседневным явлением, общепринятым и обычным способом заключения сделок между государственными служащими и частными агентами. Они так тесно связаны друг с другом, что часто меняются ролями. Агент вокалистов Ион Холендер стал директором Венской государственной оперы. Уйдя со своего поста руководителя Метрополитен, Рудольф Бинг стал членом совета директоров «Коламбии» — агентства, до того поставлявшего ему большинство певцов. Бывшего руководителя Ковент-Гарден сэра Клауса Мозера пригласило на работу концертное агентство Га-ролда Холта.

Музыка, как и тюремная служба, сама себе закон. То, что творится за сценой и после того, как погаснут огни рампы, скрыто от глаз публики, и все совершенно уверены, что публика не желает расставаться с иллюзиями относительно звезд и легитимности всего происходящего. Публика неизбежно будет в проигрыше, потому что результатом бесстыжего сговора оказывается более низкий уровень исполнения как на сцене, так и за кулисами.

К числу непосредственных жертв часто можно отнести и музыкантов, неспособных законно противостоять тайным сделкам и не имеющих практически никакой защиты от физического и творческого насилия со стороны художественных руководителей и администраторов. Многим хорошим вокалистам пришлось уйти из оперных театров из-за нежелания прилечь на диван в артистической. Популярный в Европе британский контратенор в течение девяти лет не пел в Ковент-Гарден, потому что, по его словам, отверг сексуальные притязания режиссера. Других, сменяющих друг друга по прихоти какого-нибудь могущественного агента или исполнителя, предупреждают, что в случае обращения в суд или к общественности может пострадать их карьера.

Самое грустное, что среди этих жертв есть и совсем юные, чьи сияющие идеалы рушатся под натиском беспардонной эксплуатации. Бывший студент-музыкант из Флориды в своем письме ко мне вспоминал лето, проведенное в обществе знаменитого дирижера, окружившего себя поклонниками-подростками и спокойно творившего с ними все, что заблагорассудится:

«Мне довольно трудно описать эти обожание и подчиненность... Как-то вечером одна из девочек шла мимо "Джека" (псевдоним), сидевшего, по обыкновению, в кресле-качалке. Не говоря ни слова, "Джек" остановил ее возле кресла,

медленно протянул руку, спустил на ней колготки и начал гладить ее ноги до самых бедер. Ни она сама и никто из нас не протестовал. Такова была его власть над нами. При этом он вовсе не хотел спать с ней. Одна из причин, по которой эта девочка в конце концов ушла, состояла как раз в том, что она не видела будущего с "Джеком"».

В другой вечер дирижер велел моему корреспонденту, тогда семнадцатилетнему, раздеться и заняться с ним взаимной мастурбацией. Мальчик, в то время совершенно невинный, и через двадцать лет с ужасом вспоминал произошедшее:

«Я думал, что "Джека" интересовал просто секс, а отношения волновали его лишь в той степени, в которой могли быть ему полезны... Это так ужасно, когда твое Божество наваливается на тебя, нарочно причиняет тебе боль, и при этом его поступок не обсуждается и он ничего не говорит тебе... Я был настолько в его власти, что согласился на это насилие. Он не остановился, пока я не сломался и не заплакал. Никто никогда не делал мне больно, кроме него. Единственное, что я могу сказать о том вечере — это было физическое насилие. "Джек" говорил, что в известном смысле его отношения со мной и с другими "спасли нас от первого развода". А эти отношения строились очень просто — никакой поддержки, ни материальной, ни моральной, ничего».

Его мучитель занимает видный пост в крупном оперном театре. Насколько мне известно, его образ жизни не изменился — и таких, как он, еще много. Музыкальные власти и музыкальный бизнес покрывают злоупотребления звезд и открывают перед ними широкие возможности калечить все новые и новые жизни. Искоренить дурное поведение нельзя, но оно, безусловно, не должно расцветать на почве искусства, взывающего к духовным ценностям.

Проблема состоит в том, что классическая музыка настолько запачкана неуправляемым вмешательством частных толкачей и государственных служащих, что в ней уже невозможно отличить принцип от случайности. Если не будет пролит свет на темные сделки и не будет восстановлена хотя бы элементарная честность, пострадают другие молодые жизни и будут сломаны другие карьеры. Эта книга написана вовсе не с целью перетрясти грязное белье, но я не прошу извинения за то, что нарушил обет молчания. Мне было бы проще и спокойнее, с точки зрения закона, обсуждать эти проблемы в общей и анонимной форме, как я делал это до сих пор. Но всему есть

предел. Отныне я буду называть имена и указывать свидетелей. В конце двадцатого века будущее музыкального исполнительского искусства висит на волоске. Оркестры и

оперные театры поставлены на грань гибели, музыканты дрожат за свое будущее. Было бы безответственным с моей стороны прибегать к эвфемизмам, чтобы пощадить стыдливость тех, кто обладает властью над вянущим искусством. Если любители музыки смогут заглянуть за кулисы заключаемых сделок, это поможет им различать искренность и лицемерие, искусство и ложь. Не исключено, что это поможет также в какой-то мере восстановить веру общества в целостность самого искусства.

Больше в этой главе не будет ни секса, ни лжи. Остается обсудить только видеодиски, эту последнюю надежду отступающего искусства. В прошлом свет высокой технологии неоднократно выводил музыку на спасительный путь. В пятидесятых годах стереосистемы обеспечили толстый слой масла на куске хлеба крупных оркестров; вначале 1980-х компакт-диски добавили джем на этот бутерброд. Во мраке «черного понедельника», когда живая музыка оказалась на спаде, на коммерческих экранах появилась группа белых рыцарей, несущих добрые вести для гибнущей звукозаписывающей индустрии. «Си-Би-Эс» и «Ар-Си-Эй», американских прародителей записей классической музыки, быстро скупили японская корпорация «Сони» и немецкая корпорация «Бертельсман». Голландский «Филипс» упрочил контроль над «Полиграмом» — конгломератом фирм «Дойчеграммофон», «Декка-Лондон» и «Филипс классике». За два года шесть ведущих мировых производителей классических записей сменили владельцев или подчинение, а с новыми хозяевами появились и большие бюдже-

ты, открывавшие захватывающие перспективы.

Классическая музыка не всегда была основным мотивом этих преобразований, но ей отводилась существенная роль. Вдохновителем приобретения «Си-Би-Эс» за два миллиарда долларов корпорацией «Сони» стал Норио Ога, певец-баритон и близкий друг дирижера Герберта фон Караяна. Следующим после «Ар-Си-Эй» приобретением книгоиздательского гиганта «Бертельсман» стало издательство «Рикорди», выпускающее сочинения Верди и Пуччини. Классический значок фирмы «Полиграм», заявившей о себе в Голливуде рядом хитов, среди которых «Четыре свадьбы и одни похороны»17*, появился на саундтреках фильмов и на программном обеспечении компьютеров. Когда в 1995 году готовилось разделение компании «Торн-И-Эм-Ай», архив классических записей назывался в числе ее главных активов. В мире, где тесно переплелись кинофильмы,

трансляция, компьютеры, телефоны и домашние развлечения, ни один крупный игрок не может позволить себе существовать без такого компонента, как классическая музыка, которую он мог бы

воспроизводить во всех формах и на всех носителях.

Денежная стоимость классических записей не является главным фактором в этом уравнении, но он весьма значим. В1992 году в мире было продано записей на 28,7 миллиардов долларов (переводя на фунты стерлингов — 18 миллиардов), а за шесть лет спада деловой активности эта цифра удивительным образом удвоилась18. Доля классической музыки в этом объеме составляла около 7%, или, примерно, два миллиарда долларов; за десять лет этот показатель удвоился. Из этого объема примерно 10% — 200 миллионов долларов — были выплачены в качестве авторских и иных отчислений артистам и оркестрам, и лишь одна десятая этой суммы, какие-то двадцать миллионов долларов, ушла агентам. Эти деньги оказались жизненно важными вливаниями в неспокойную музыкальную экономику, Без них пропали бы многие учреждения и исполнители. Музыкальный истеблишмент испытывал трогательную благодарность к новым хозяевам звукозаписывающей индустрии за оказываемую поддержку. Однако через семь лет стало ясно, что будущее и самой поддержки, и ее направленности совершенно не ясно.

Тревожный сигнал впервые прозвучал в конце 1994 года, когда «Сони» резко сократила бюджет, потеряв 3,2 миллиарда в Голливуде и неназванную сумму в гамбургских студиях, записывающих классику (см. с. 465-467). Чистые убытки фирмы «Декка», царившей на рынке классических записей в девяностые годы, составили в 1993 году 142 тысячи фунтов — цифра небольшая, но шокирующая. Если для этой фирмы год выдался неудачным, то для других это был настоящий кошмар. Пребывая в растерянности, лидер рынка, «Дойче граммофон», выпустила наспех составленные сборники популярных мелодий «Лучшая классическая музыка» и «Классика для отдыха», а также альбом музыки диско в исполнении Лондонского симфонического оркестра. «И-Эм-Ай», некогда гордый производитель записей Фуртвенглера и Бичема, сделала ставку на юную скрипачку Ванессу Мэй, исполняющую рок-обработки музыки Баха в полупрозрачном купальнике. «Сони классикл» обклеила автобусы и автобусные остановки на Манхэттене рекламными плакатами подающего надежды дирижера Бобби Макферрина с косичками-дредами на голове.

Не такой реакции следовало бы ожидать от отрасли культуры, выдержавшей сотни бурь, не утратив имиджа интеллектуальной утонченности. Тут скорее можно говорить о поспешных решениях,

принятых служащими корпораций, опасавшимися, что их карьеры рухнут, если они останутся в убытке еще на пару лет.

Поэтому при отборе записей классики ощущение исторической миссии отошло для них на второй план, поскольку главной заботой стало стремление угодить интересам патронов.

За семь лет индустрия звукозаписи окончательно утратила свою автономию. Фирмы, некогда принадлежавшие бизнесменам —любителям музыки и управлявшиеся музыкантами, теперь стали всего

лишь винтиками огромного механизма. Если какой-нибудь медиа-магнат в Токио или в Голливуде заявлял, что очередным предметом бытовой техники должны стать видеодиски, классическую музыку перезаписывали, чтобы добиться соответствия новому формату.

Если рынки лучше реагировали на CD-ROM или на CD-I19*, классика покорно ложилась под новое программное обеспечение. Славная история западной музыки низводилась к статусу готовой к услугам базы данных. Преемственность в сочинении и исполнении музыки ушла в такую глубокую тень, что стала почти невидимой.

Любая классическая запись, не продающаяся тысячными тиражами ежегодно, стиралась из памяти компьютера независимо от ее художественного значения. Любая минутная сенсация, способная занять непритязательное воображение, объявлялась «классикой» и навязчиво пропагандировалась. А к действительно классическим записям относились с презрением, словно к вышедшим из моды шляпам, или же они просто пропадали в безвестности, как не представляющие интереса для торговых сделок.

Для многонациональных электронных гигантов и производителей вооружений симфонии значат не больше, чем байты и пули. Сама возможность записи, фиксации звука, поддерживавшая музыкальную жизнь в течение ста лет, оказалась в руках неприятеля и не смогла спасти музыку в час беды. В бурном рыночном потоке классичес-

кая музыка олицетворяет искусство, оказавшееся в заложниках у деловых интересов. В этой книге прослеживается история ее капитуляции.

Сент-Джонс-Вуд, Лондон, март 1996 года

II

День, когда умерла музыка

Вена, 11 часов утра, 1 января 2001 года: первое утро нового тысячелетия. В этот день должен состояться концерт, обозначенный в программке как «Концерт, завершающий все концерты». Отделанный дубом зал «Музикферайна» заполнен известными людьми, многие из которых сидят на местах,

принадлежащих их семьям еще с той поры, когда императором был Франц Иосиф, а дирижером — Густав Малер. Впервые блеск местной знати затмевают знаменитости, прибывшие в Австрийскую республику, чтобы отметить ее вступление на пост председателя Европейского Союза. Уходящий в отставку председатель Союза, итальянский писатель Умберто Эко, сидит в ложе с премьер-министрами четырех государств, членов Союза. Принц Эдвард, английский театрал королевской крови, написал благосклонное введение к отпечатанной золотом программке. В заполненном зале, словно выхваченные лучом лазера, выделяются искусно уложенные шевелюры Евгения Евтушенко, Штефи Граф, Сони Ганди, Арнольда Шварценеггера. Соединенные Штаты представлены столь знаменитым посланником, как Барбара Стрейзанд, Япония — наследником престола. На улице, под ледяным мокрым снегом, мужественно борются с простудой папарацци и билетные спекулянты, рассчитывающие на неплохие барыши, а две тысячи зевак дрожат от ощущения своей сопричастности событию. Никогда еще столько звезд не собирались вместе, чтобы послушать концерт оркестра, — а ведь это всего лишь слушатели.

На сцене играет вальсы Штрауса Венский филармонический оркестр под управлением Карлоса Клайбера, появляющегося на подиуме не чаще, чем рождаются панды в зоопарке. Почтенный композитор Лучано Берио дирижирует мировой премьерой — собственной оркестровкой юношеской скрипичной сонаты Рихарда Штрауса, каждую часть которой исполняет новый солист: Мидори1*, Ицхак Перл-] ман, Анне-Софи Муттер2*. После антракта Лорин Маазель, о котором

пишут, что он «самый высокооплачиваемый дирижер в мире», аккомпанирует великому испанскому тенору Пласидо Доминго, поющему на прощание любимые арии и завершающему концерт кульминационной сценой из «Отелло» Верди, сжимая в объятиях неподвластную времени Кири Те Канаву.

Громогласно распространялись, а потом были потихоньку опровергнуты слухи о том, что монументальный итальянец Лучано Па-варотти прервет свое уединение в Модене, чтобы стать партнером Доминго в дуэте из «Севильского цирюльника» — дуэте, который они так и не осмелились записать вместе в свои лучшие годы. «Если толстяк запоет, это будет конец света», — едко замечает один фельетонист, но королю высоких **до** и его не знающим поражения рекламным агентам удается вытеснить «неподражаемую команду исполнителей классической музыки всех времен» с первых полос не более чем пары таблоидов.

Концерт будут смотреть по телевизору сто миллионов людей

во всем мире, причем в программе он стоит сразу после финала открытого женского чемпионата Австралии по теннису. Не менее миллиона человек купят записи, выпущенные исключительно на новом звуконосителе фирмы «Сони»3* — два часа музыки на ламинированной серебром пластиковой карточке размером не больше кредитной. Только самые злобные критики станут придираться к программе, составленной из допотопной музыки, из вальсов и арий, бывших хитами в эпоху королевы Виктории, программе, где даже так называемая мировая премьера — всего лишь переработанная романтическая пьеса восьмидесятых годов XIX века. Создается впечатление, что XX век вычеркнут из истории музыки как слишком нервный, изобилующий сплошными конфликтами и неприятностями4*. «Люди идут на концерты, чтобы получить удовольствие, — говорит антрепренер, — а не для того, чтобы им напоминали о вещах, о которых они хотели бы забыть, приходя сюда».

Эскапизм, культ развлечений, мелькание знакомых лиц на телеэкране — неужели таково печальное будущее искусства, продавшего свою душу? Средства массовой информации все чаще навязывают нам суперконцерты подобного рода, отвлекая значительные ресурсы и эфирное время от полноценного исполнения содержательных симфоний и опер. Считается, что именно этим и ограничивается то, что хотят знать о своем музыкальном наследии зрители и слушатели в обществе, привыкшем к огрызкам музыки. Подобная установка медиа-боссов внушает отвращение. Однако она четко отражает реальную

действительность, в которой государственные школы сокращают количество уроков музыки (даже в Германии, стране Баха и Брамса), а растущее поколение лишено вдохновляющего музыкального опыта.

Телевидение — это всего лишь средство, а не само послание5*, но его приоритеты в целом присущи и всему обществу. Профессиональный спорт как самая популярная форма массовых развлечений вытеснил с экранов классическую музыку так же уверенно, как мыльные оперы вытеснили привычные салонные игры. В эру телевидения классическая музыка умело боролась за сохранение своей аудитории, но к концу тысячелетия она поняла, что оказалась на грани бедствия, а институты, существовавшие со времен Баха, затрещали под грузом финансовых, политических и социальных проблем. Оркестр «Гевандхауз» в Лейпциге, городе Баха, не может позволить себе купить новые музыкальные инструменты. Существовавшие испокон веков оркестры в менее известных городах Восточной и Западной Германии распались или вынуждены были слиться с

оркестрами местных театров. В ходе медленного процесса объединения Германии вместо семи берлинских симфонических оркестров останется только четыре.

Немецкие коллективы, поддерживаемые государством, всегда считались самыми защищенными в Европе, и их потери можно оценить как относительно умеренные. В других странах музыкальная инфраструктура гибнет, словно охваченная пламенем. В Бельгии, Италии и Нидерландах были уничтожены оркестры радио. Во Франции сокращено региональное финансирование. Два ведущих лондонских оркестра спаслись от банкротства благодаря займу, полученному в последнюю минуту от профсоюза музыкантов. Большинство английских оркестров погрязли в долгах, и время для выступлений им предоставляют тоже в долг. Би-би-си пыталась распустить свой самый северный оркестр, оставив в Шотландии всего один симфонический коллектив, в результате чего пятимиллионное население лишилось бы возможности выбирать.

В Польше государственное финансирование музыки уменьшилось на 70%. Лучшие коллективы бывшего СССР соглашались на бесконечные поездки за твердую валюту, выплачивая своим артистам по пять долларов суточных и вынуждая их питаться консервами, разогретыми на спиртовках в двухместных номерах мотелей6*. Тротуары Иерусалима заполнены уличными музыкантами, игравшими когда-то в Большом театре. Торонтский симфонический оркестр, самый большой в Канаде, уцелел только благодаря тому, что снизил артистам зарплату на 15%.

В Соединенных Штатах предложенное Конгрессом закрытие Национального фонда развития искусств7* подтолкнуло средне-бюджетные оркестры к краю пропасти. Новый Орлеан лишился своего коллектива. Концертный сезон в Гонолулу сократили наполовину. Из Луисвиллского оркестра уволили половину музыкантов. Только в 1992 году закрылись семь некоммерческих театров. Из действующего бюджета Далласа было исключено финансирование строительства нового концертного зала. Прекратилось издание «Мью-зикл Америка», последнего американского журнала, посвященного классической музыке8*. «Сегодня классическая музыка находится в большой беде, независимо от того, каким успехом она может пользоваться в мире, независимо от того, какого высокого уровня популярности можно достичь, независимо от того, насколько обширной может быть платежеспособная аудитория», — писал консервативный комментатор Сэмюэл Липман9.

Кризисы случались и раньше, но ни один из них не был

таким тяжелым или даже неизлечимым. Куда ни посмотришь, всюду сокращалась посещаемость концертов, урезалось государственное финансирование, истощалось корпоративное спонсорство. Общество направляло свои ресурсы на решение новых проблем — исследование СПИДа, заботу о престарелых, постройку уникальных зданий, — а музыке оставалось самостоятельно барахтаться в бурном море свободной рыночной экономики и масс-медийной рекламы. На фоне борьбы за снижение налогов и в погоне за более дешевыми развлечениями безжалостно уничтожалась самая суть ее существования — ежевечернее живое исполнение шедевров западной культуры. К суровым предупреждениям никто не прислушивался. «Во всем мире, — говорил дирижер из Санкт-Петербурга Марис Янсонс, — политики не проявляют достаточной заботы об искусстве. Технологический прогресс очевиден, но гармония между духовным и материальным мирами нарушена. Духовная жизнь деградирует под влиянием войн и наркотиков, потому что опустошаются души людей. Снижение расходов на искусство ведет к трагедии»10.

Впрочем, для среднего политика спасение симфонического оркестра означало приобретение всего лишь нескольких дополнительных голосов, в то время как фотография в парке с Паваротти могла принести куда большую выгоду. Правительства заботились о хлебе и зрелищах, а к основному культурному наследию относились пренебрежительно. Когда оркестры и оперные театры протянули руку за помощью, им посоветовали сделаться более популярными и — как ни странно — доступными. Это означало выкинуть из репертуара все произведения, которые могли бы показаться интеллигентам средней

руки чересчур сложными, и пригласить для интерпретации глубин классики дирижеров-вундеркиндов и сексапильных солистов. Альтернатива — потеря субсидий и риск оказаться в зависимости от антрепренеров, ратующих за исполнение вырванных из контекста арий и отрывков симфонической музыки. Традиционные трехчастные концерты11* быстро становились редкостью. Филармонические залы начали опускать планку. Руководство ведущего лондонского концертного зала Ройял фестивал-холл, убедившись, что его средняя заполняемость в начале девяностых годов снизилась до 55%, распахнуло двери перед пестрым содружеством импресарио легкой и этнической музыки.

Студенты и молодые парочки, которые некогда открывали для себя музыку, сидя каждый вечер на галерке, теперь были

слишком напуганы ценами, чопорностью и респектабельной атмосферой, царящей в залах, чтобы посещение концертов стало для них привычкой. Вместо того чтобы наслаждаться живым исполнением симфоний, им приходилось довольствоваться прослушиванием записей. При этом терялось ощущение одухотворенной сопричастности — трепета, возникающего от сознания того, что ты присутствуешь при исполнении музыки Малера под руководством Клемперера и можешь запомнить это, а потом рассказывать внукам. Живая музыка теряла своих почитателей, прямому общению между музыкантами и слушателями грозил неминуемый разрыв.

Как в большинстве саг об упадке и гибели, загнивание началось в момент величайшего триумфа и — прямо по Гиббону*12** — в сердце вечного города. Летним вечером 1990 года в Риме три тенора устали смотреть скудный на голы чемпионат мира по футболу и отправились петь попурри из оперных арий в термы Каракаллы. Это шоу, транслировавшееся по телевидению на весь мир, переплавило спортивный голод в музыкальный пир и собрало больше денег и людей, чем любая футбольная команда. Концерт отвлек внимание мира от хулиганских выходок на трибунах и цинизма на поле. Благодаря ему возглас «vincero', vincero'» из арии Пуччини «Nessun dorma»13* превратился в футбольный гимн, а Три Тенора — в феномен поп-искусства. Их первый диск возглавлял хит-парады более года; на чемпионате мира 1994 года в Лос-Анджелесе они выступили снова, и праздник повторился.

Администраторы всех сцен мира сели и задумались. Хосе Каррераса пригласили руководить гала-концертами на церемониях открытия и закрытия Олимпийских игр в Барселоне. Лига регби наняла Кири Те Канаву, чтобы она украсила скверно подготовленный

Кубок мира исполнением гимна, очень напоминающего тему из «Планет» Холста. Марк Х. Маккормак, агент многих всемирно известных спортсменов, занялся организацией концертов классической музыки на пристанях во время регаты на кубок Америки, а также концертов, предваряющих церемонию вручения Нобелевских премий. Помимо спорта, Международная группа менеджмента Мак-кормака («Ай-Эм-Джи»)14* занималась презентацией Мисс мира, клиники Мейо и организацией поездки Папы Римского в Америку. Так что, когда Его Святейшество путешествовал, сопровождавшие его небесные голоса принадлежали «Ай-Эм-Джи».

Маккормак сумел открыть и использовать «потрясающую параллель между спортом и музыкой»15 и постепенно купил себе

дорогу в музыкальный бизнес. Он признавался, что «не может отличить хорошего скрипача от плохого», но при этом понимал, как добиться хороших доходов от выступлений звезд, повышая их гонорары и штампуя логотипы своих товаров на их рубашках и шляпах. Если ему не удавалось озолотить музыканта в концертном зале, он выпускал его перед тридцатью тысячами отдыхающих на больших открытых площадках. Урок, преподанный Тремя Тенорами, и приманки Маккормака заставили многих исполнителей классики пересмотреть свои карьерные принципы и предпочесть регулярным выступлениям в концертах и операх появление на спортивных аренах и так называемых особых мероприятиях. Некоторые тенора ухитрялись чаще петь на стадионах, чем в оперных театрах. «Поклонники Каррераса вновь будут разочарованы [его отсутствием в оперном спектакле] и станут искать утешения в скучных своей предсказуемостью поп-концертах, которыми заполнен календарь бывшего оперного певца», — написал раздраженный поклонник16. На склоне лет Лучано Паваротти выступает на площадках, оборудованных на месте бывших автомобильных стоянок, и в выставочных центрах. Пла-сидо Доминго, отдающий четыре пятых года опере, яростно защищал идею концертов на стадионах: «Сколько концертов я должен дать в Ковент-Гарден, чтобы собрать такую толпу? Они что, хотят, чтобы мы были совершенно неизвестными, чтобы мы еле зарабатывали на жизнь? На некоторых из таких концертов мы можем заработать настоящие деньги, а в опере не можем»17.

Никто не собирается отнимать у звезд их состояние и славу, но акцентирование внимания на этом, в то время как оркестрам и оперным театрам приходилось бороться с беспрецедентными трудностями, лишь подчеркивало все расширяющуюся пропасть между горсткой привычных имен и остальными музыкантами; С середины девятнадцатого века, когда загорелись первые звезды, они всегда жили по

собственным законам, дрались за место на авансцене и изводили дикими капризами своих антрепренеров и помощников. Но **звездная система,** управлявшая их деятельностью, была накрепко связана с музыкальным мейнстримом. Хотя Энрико Карузо пел неаполитанские песенки, а Фриц Крейслер играл слащавые венские мелодии, главным полем их деятельности оставались оперный театр и концертный зал, и исполняли они прежде всего цельные произведения, а не кровоточащие обрубки.

В девяностых годах под влиянием все более соблазнительных предложений, исходивших от крупных медиакорпораций, произошло ослабление этих связей. За концерт в Лос-Анджелесе

три тенора поделили между собой шестнадцать миллионов долларов, выплаченных «Тайм», «Уорнер» и «Тошиба»; кроме того, им причитались и отчисления от проданных записей. Вполне понятно, что после этого приглашение выступить в театре Метрополитен или Ковент-Гарден максимум за двадцать тысяч долларов уже не казалось таким заманчивым. «Зачем я это делаю?» — пробормотала некая звезда-сопрано перед концертным выступлением в лондонском зале «Барбикен». Действительно, зачем мучиться и учить трудный вокальный цикл, чтобы спеть его перед двумя тысячами слушателей за десять тысяч фунтов (без учета налогов), если можно выступить с популярными мелодиями перед семьюдесятью тысячами сидящих на травке отдыхающих и получить целое состояние через оффшорный банк?

Никогда еще не была так велика пропасть между звездами и их скромными аккомпаниаторами. И когда музыкальный мир в отчаянии обратился к своим знаменитостям и первым богачам, звездная система совершила непоправимое предательство. Если в прошлом великие исполнители удовлетворялись тем, что получали немногим больше ближайшего соперника, то сегодня солисты и их агенты способны запросить суммы, составляющие бюджет целого оркестра. Фрицу Крейслеру и Яше Хейфецу было достаточно получать на десять процентов больше следующего по рангу скрипача; но агенты Ицхака Перлмана и Анне-Софи Муттер требуют за один вечер гонорар, вдвое превышающий ежегодный доход большинства оркестрантов. Вместо того чтобы способствовать увеличению сборов, звезды создают новые проблемы для бухгалтеров. А если не находится спонсора для оплаты их чудовищных запросов, они уходят из концертных залов и затворяются в сияющем звездном мире, где царят обитатели колонок светской хроники, футболисты, актеры-гастролеры и любовницы ведущих политиков. Именно из этой блистательной компании дальновидные организаторы и набирают свою «команду мечты» для предполагаемого «Концерта, завершающего все концерты».

Экономика подобных мероприятий значительно более прямолинейна, чем экономика абонементного симфонического концерта. Чтобы ослепить великосветскую толпу блеском благородства, исполнители открыто направляют свои гонорары в детские больницы. Это не наносит ущерба их доходам, потому что трансляция и отчисления от записей принесут им в десять раз больше денег. Оркестры оплачиваются спонсорами—немецкой автомобильной компанией, японской компьютерной фирмой и швейцарским производителем готовой одежды, которые, в свою очередь, получают взамен славу добрых граждан, два ряда в

партере и престиж, плюс доходы от рекламы. Подобная благотворительность, которая непременно оговаривается в контракте, позволяет европейским лидерам выглядеть культурными людьми, а австрийскому правительству — повысить доверие к себе благодаря проведению мероприятия, не стоившего налогоплательщикам ни единого пфеннига. Политики благодарны, артисты выглядят благородно, а владельцы гостиниц по всей Кернтнерштрассе сияют от радости. Самым счастливым оказывается организатор концерта, получающий 10% от всех сделок — от гонораров артистов, от контрактов с телевидением, от продажи билетов спонсорам, от страниц рекламы в концертной программке, даже от стоимости букетов, которые дарят исполнителям.

Так в чем же проблема, если все прекрасно проводят время, а труженик-организатор получает вознаграждение за свою инициативу? Никакого ущерба обществу. Никакого риска и для общественной морали (хотя существует сфера проводимых втихомолку махинаций). Единственный проигравший — это музыка. Потому что когда вся музыка сводится к набору звучащих обрывков, это означает принесение в жертву ее целостности, и подобные шоу не способны привлечь подлинных любителей. И если единственным мотивом, объединяющим ведущих музыкантов, становится большая прибыль и паблисити, то такое выступление действительно превращается в «Концерт, завершающий все концерты».

На фоне крушения концертной жизни и традиционных ценностей активно пропагандируется миф о том, что классическая музыка еще никогда не была так популярна. В восьмидесятых годах продажи звукозаписей на британском и других рынках утроились18 благодаря буму компакт-дисков и все нарастающему разочарованию в бессмысленном рэпе, пришедшем на смену рок-музыке. Бывшие поклонники «Битлз» переключились на Кронос-квартет19*. Благодарные поклонники «Deadheads» вслед за любимой группой бросились в симфонические эксперименты. Современные классики поднялись на

первые строчки в поп-чартах. Запись медитативной Третьей симфонии

Хенрыка Миколая Гурецкого разошлась семисоттысячным тиражом. Семьсот пятьдесят тысяч собрались в нью-йоркском Центральном парке, чтобы послушать Доминго; сто тысяч мужественно стояли под проливным дождем в Гайд-парке, внимая Паваротти.

В приемных и офисах на Уолл-стрит и в Чипсайде20* стало

модным насвистывать Верди. Твердолобые финансисты вкладывали средства в оперные театры, понимая их социальную значимость и те исключительные возможности, которые они предоставляют для создания привлекательного имиджа щедрой корпорации. Модное увлечение притягивало новые деньги, но даже малая часть их не откладывалась на случай неприятностей, и когда после «черного понедельника» щедрость иссякла, оказалось, что никаких запасов нет. Единственными компаниями, способными спокойно строить планы на будущее, оказались немногочисленные государственные зрелищные учреждения во Франции и в Германии, а также такие опирающиеся на плутократию театры, как Глайндборнский и Метрополитен-опера.

В 1992 году Метрополитен столкнулась с сорокамиллионным долларовым дефицитом — эта сумма превышала бюджет следующего по величине оперного театра в США; к счастью, нашлось немало друзей, готовых оплатить этот долг. В том же году долги Ковент-Гарден составили три с половиной миллиона фунтов стерлингов, и театру грозило закрытие. Нью-Йоркский филармонический оркестр потратил четырнадцать с половиной миллионов долларов на различные операции, связанные с текущей работой; эта сумма была покрыта богатым советом директоров. Половина бюджета Бостонского симфонического оркестра обеспечивалась частными пожертвованиями и займами. Более дешевым Лондонскому филармоническому оркестру и оркестру «Филармония» пришлось снизить зарплату артистам, чтобы выжить. Жизнь была далеко не прекрасной; неравенство стало обычным делом.

Как бы в отместку кое-где вновь потянуло феодальным душком. Напористые, не боящиеся конфликтов министры культуры — такие, например, как Жак Ланг во Франции и Дэвид Меллор в Англии, **—I** щедро осыпали благами любимые коллективы. «Произведение искусства — это не обычный продукт, — говорил Ланг. — Мы считаем морально неприемлемым, чтобы искусство и культуру приравнивали к коммерческой сфере. Исходя из психологических, интеллектуаль-| ных и моральных соображений, мы отвергаем эту идею»21. Увы, позволяя «Бастилии» и лондонскому Саут-Бэнку22* тратить миллионы на гонорары исполнителям, избирательная щедрость властей оставалась! слепой к нуждам региональных театров. Частные пожертвования не* редко сопровождались особыми условиями. Миссис Дональд Д. Хэррингтон, вдова из Техаса,

передала целое состояние Метрополитен, оговорив, что деньги будут потрачены на постановки ее любимого режиссера, экстравагантного Франко Дзеффирелли. Некая лондонская

вдовушка пожертвовала миллион фунтов Ковент-Гарден, указав при этом, что средства надлежит использовать только на постановку «традиционных» спектаклей. Промышленные бароны приглашали симфонические оркестры играть на своих свадьбах, где их никто не слушал, более того — им ничего не платили и, как это произошло в одном известном мне случае, артистов даже не накормили. Музыка оказалась в полной зависимости от государственной, корпоративной и частной благотворительности, она была вынуждена жертвовать своей гордостью, а исполнители и руководство унижались, выпрашивая милостыню у финансистов и банкиров. Для последних концертные залы превратились в дополнительные торговые площадки, клубы для избранных, где завязывались знакомства и заключались сделки. Говоря словами французского мыслителя и бывшего банкира Жака Атта-ли, они стали «местом, которое элита использовала, чтобы убедить саму себя в том, что она вовсе не так холодна, бесчеловечна, и консервативна, как утверждают ее обвинители»28. Для обычных слушателей присутствие этих людей в зале становилось дополнительным отпугивающим средством. По мере того как лучшие места заполнялись нахлебниками, балконы продолжали пустеть.

А разве так было не всегда? Разве музыка не всегда в той или иной форме зависела от патронажа? — Нет, причем до самого недавнего времени. После феодальной эпохи и на протяжении двух чрезвычайно плодовитых столетий музыка была популярным искусством, и финансировалась она по большей части за счет общества. Музыканты объединялись в оркестры, существовавшие на средства от продажи билетов. Концерты были открыты для всех и доступны всем, за исключением нищих.

Опера, гораздо более дорогостоящее предприятие, финансировалась государственными чиновниками, а в Америке — советами директоров богатых компаний. Рихард Вагнер не смог бы поставить «Кольцо» без помощи короля Людвига Баварского; Джузеп-пе Верди получил признание в театрах, финансируемых государством. Однако их творения, завоевав успех, обошли затем мир, окупая сами себя. «Лоэнгрин» и «Травиата» были хитами, гарантировавшими полные сборы в любой сезон. «Фауст» Гуно принес целое состояние. Пуччини писал для рядового слушателя. Рихард Штраус построил виллу на деньги, полученные благодаря стриптизу в «Саломее»24*, и мог бы уйти на покой в пятьдесят лет и жить I на проценты от «Кавалера розы». В 1928/29 году прибыль Метрополитен-оперы

составила 90 937 долларов, а на счету театра в банке лежали два миллиона26 (сегодня эта сумма эквивалентна более чем ста

миллионам долларов).

Еще в конце сороковых годов Ковент-Гарден мог провести сезон на государственную субсидию в 25 тысяч фунтов, а Лондонский симфонический оркестр обходился двумя тысячами. Сегодня Ковент-Гарден не может свести концы с концами, имея двадцать миллионов фунтов, а ЛСО, чтобы выжить, нужно два с половиной миллиона фунтов стерлингов в год. Стоимость живых выступлений за два поколения выросла в тысячу раз, что почти в сорок раз превышает темпы инфляции.

В 1946 году в США типичный оркестр большого города давал сорок концертов в год и приносил прибыль. Спустя двадцать лет он играл уже сто пятьдесят концертов и тем не менее завершал сезон с дефицитом в сорок тысяч долларов. В1991 году ему пришлось выступить двести раз, а убытки составили семьсот тридцать пять тысяч долларов26. При таких темпах к концу столетия оркестры прекратят свое существование. «Пять крупнейших оркестров защищены мощными финансовыми вливаниями, но многие из наших муниципальных оркестров просто не выживут», — предупреждала Дебора Бор-да, исполнительный директор Нью-Йоркского филармонического оркестра27.

Когда лучший оркестр Нью-Йорка давал бесплатный концерт в Центральном парке, скептики удивлялись: «Почему они не откажутся от входной платы на концерты в Линкольн-центре, если все равно теряют по шестнадцать долларов на каждом проданном билете?» Бюджет симфонического концерта в Ройял фестивал-холле предусматривал убыток в тридцать тысяч фунтов, а в случае плохой продажи билетов и больше. Стоимость живого выступления стала заоблачной. Оркестры могли сэкономить деньги единственным способом — вовсе перестать играть. Профессиональная музыка потеряла всякий финансовый смысл.

Причин для этого краха много, но главной из них стала систе-

ма звезд, которой позволили так расцвести. Находясь в сильнейших | финансовых тисках после «черного понедельника», Ковент-Гарден за пять лет (с 1987 по 1992 год28) более чем в два раза повысил гонорары артистам — при инфляции в 30% это увеличение составило 125%. В 1986 году американские оркестры потратили 253,4 миллиона долларов на солистов и приглашенных дирижеров, а через те же пять лет — вполовину больше29. Прямым следствием этого стал дефицит в размере двадцати трех миллионов долларов, повисший на оркестровом сообществе в 1991 году. В любой другой отрасли можно было бы

заморозить выплаты артистам, как самую крупную статью

расходов. Но звезды и их агенты держали зрелищные учреждения за горло и твердо верили, что всегда найдется кто-нибудь, кто сможет оплатить их счета. До сих пор они в целом оказывались правы. Однако оркестры в Европе и в Америке стали распадаться, и мир классической музыки, затаив дыхание, ждет краха какой-нибудь крупной компании. Многие прославленные театры действительно оказались на грани закрытия.

Во имя спасения своих рабочих мест низкооплачиваемые оркестранты вынуждены соглашаться на еще большее снижение оплаты, чтобы субсидировать за этот счет высокие гонорары дирижеров и солистов, а также комиссионные их агентам. Музыканты оказались в клещах. Если не приглашать известных исполнителей, не придет публика, и оркестр обанкротится; однако каждая звезда стоит столько, что оплата ее выступления ставит оркестр на грань вымирания. Некоторые разумно мыслящие дирижеры отдают себе отчет в этом, но они являются всего лишь достойным исключением. Леонард Слаткин30*, художественный руководитель Национального симфонического оркестра в Вашингтоне, распорядился, чтобы агент снизил его обычный гонорар. «Я решил получать меньше, — объяснил он, — потому что хочу работать еще двадцать лет и хочу при этом, чтобы у меня было кем дирижировать. Ведь если мы будем продолжать в том же духе, оркестров вообще не останется»31.

Нельзя недооценивать влияния высоких гонораров на стоимость билетов. В 50-е годы место на галерке в Ковент-Гарден стоило столько же, сколько две кружки пива, а стоимость других мест была сопоставима со стоимостью романа в твердом переплете — два шиллинга и шесть пенсов на верхнем ярусе или фунт в партере32. Сегодня входной билет стоит восемь фунтов, «дешевые» билеты — тридцать пять, а лучшие места — ни много ни мало — от ста двадцати до двухсот тридцати пяти фунтов стерлингов. Во многих европейских театрах наблюдается та же картина. Молодые люди, только начавшие зарабатывать, не могут позволить себе регулярное посещение концертов или оперы. Выдающиеся оперные спектакли с участием лучших из ныне живущих певцов стали привилегированными событиями, на которые всегда могут попасть богатые завсегдатаи и их друзья, а посторонним вход заказан. Хочешь послушать Паваротти? А ты знаком с кем-нибудь, кто проведет тебя в зал?

В концертных залах центральные ряды зарезервированы для представителей корпораций, а молодым любителям музыки позволено сидеть лишь где-нибудь подальше. В результате они в меньшей степени ощущают свою сопричастность происходящему, получают

меньше удовольствия и реже стремятся снова прийти в зал. Лучшие места в Лондоне стоят до восьмидесяти фунтов стерлингов, в Токио — до двухсот пятидесяти. Моральный фундамент музыки — неотъемлемая демократичность ласкающего слух звучания, которым могут наслаждаться все, независимо от положения или образования, — был бездумно разрушен. «Концерт, завершающий все концерты», уже начинается...

МЕНЕДЖЕРЫ

III

Рождение системы звезд

У Баха не было концертного агента. Гендель тоже обходился без менеджера. Освободившись от феодального рабства, мастера классической музыки направили ее на путь самостоятельного развития, отдавая себе отчет в денежной стороне вопроса. Иоганн Себастьян Бах, лейпцигский кантор, находившийся на содержании магистрата, по службе сочинял музыку для церковных и общественных нужд. Это было предусмотрено контрактом, заключенным при приеме на работу. Но в пятницу вечером он снимал парик и вместе с «коллегиум музикум» исполнял оркестровые сюиты, клавирные концерты и светские хоры в пригородной кофейне. Знаменитая «Кофейная кантата», написанная им в 1735 году, была данью уважения к хозяину заведения, который брал плату за вход, когда исполнялась музыка, и отдавал Баху часть собранных денег. За десять лет «коллегиум», игравший в кофейне, вырос в «Геванд-хауз-концерты», ставшие самой первой в мире формой профессиональной оркестровой деятельности1*. Бах — этот, на первый взгляд, скромный «служащий» — чувствовал коммерческий потенциал музыки и способствовал становлению рынка.

Историю музыки можно проследить по росту статуса творца. Бремя Баха и Генделя обозначило начало нового исторического этапа, когда под влиянием социальных и экономических факторов музыкальное искусство все в большей мере становилось общим достоянием. Георг Фридрих Гендель, личность более решительная, чем Бах, ушел со своего поста при ганноверском дворе, поклявшись, что отныне его музыка не будет подчиняться герцогским прихотям. Он переехал в Лондон, считавшийся раем для инвесторов, и с помощью довольно рискованных операций собрал деньги на постановку своих опер. Он создавал труппы, нанимал певцов и оркестры, дирижировал спектаклями, сидя за клавесином, и в конце концов потерпел грандиозный крах, когда капризная знать стала

бойкотировать его оперы, предпочтя им итальянские, гораздо худшего качества.

Гендель сумел приспособиться к ситуации и завоевал новую аудиторию из иудеев и христиан-нонконформистов среднего класса своими героическими ораториями на ветхозаветные сюжеты — такими, как «Саул», «Соломон», «Иевфай», «Иуда Маккавей». Самым же грандиозным творением Генделя стала оратория «Мессия», партитуру которой он даровал приюту для брошенных детей. Несмотря на все злоключения, Генделю удалось избежать банкротства.

Его секретарь, Джон Кристофер Смит, занимался «регулированием расходов, связанных с публичными выступлениями, и исполнял обязанности казначея»2, но все деловые решения, крупные или мелкие, принимал сам Гендель. Он был практичным биржевым игроком и имел личный счет в Банке Англии. «Деньги, которые он уносил вечером в свою коляску... золотые и серебряные монеты, оттягивали ему карманы и приводили его в дрожь», — сообщает один из свидетелей3. Он ценил свободу предпринимательства так же высоко, как и свободу творчества, а после своей смерти в апреле 1759 года завещал друзьям и на нужды благотворительности более двадцати тысяч фунтов. Газеты писали о размерах этого состояния, потому что Гендель стал первым в истории композитором, добившимся независимости и достатка.

Через три года после смерти Генделя младший из сыновей Баха, Иоганн Кристиан, также переехал в Лондон. Прозванный позднее Лондонским Бахом, он, совместно с Карлом Фридрихом Абелем, придумал и учредил сезонную подписку на серии концертов, каждая из которых включала в себя около пятнадцати программ. Бах и Абель приобрели помещения на Ганновер-сквер, но их предприятие провалилось, когда конкуренты начали устраивать концерты в Пантеоне на Оксфорд-стрит (сегодня там размещается универмаг «Маркс и Спенсер»)4*. Бах умер в возрасте сорока шести лет, оставив четыре тысячи фунтов долга; его помнят как музыканта, придумавшего концертные абонементы, а вместе с ними и схему организации концертной деятельности.

Примерно в то же время в Париже по инициативе композитора Анн Даникан-Филидора начали проводить «Духовные концерты», на которых во время религиозных праздников, когда опера была закрыта, исполнялась инструментальная музыка5*. С1725 до 1791 года—года начала Большого террора — концертами руководили разные музыканты — «не столько дельцы, сколько настоящие артисты», в том числе

Жан-Жозеф Муре, Жан-Фери Ребель и Пьер-Монтан Бертон — «лучшие из композиторов и дирижеров, которых могла предоставить Академия»6. Эти концерты стали ядром музыкальной жизни Парижа.

Появление особого интереса к приглашению именитых гастролеров можно связать с деятельностью скрипача оркестра Ковент-Гарден Иоганна Петера Саломона7*, родившегося в Германии. В 1790 году, находясь в Кельне на прослушивании вокалистов, Са-ломон узнал, что Йозеф Гайдн после смерти своего патрона, князя Николауса Эстерхази, остался без работы. Саломон немедленно выехал в Вену и заявил невостребованному капельмейстеру: «Я — Саломон из Лондона и приехал за вами. Завтра мы подпишем договор». Гайдну было около шестидесяти лет, он никогда не выезжал из родной страны, и Моцарт настойчиво предупреждал его о возможном риске. Совершив две поездки и написав двенадцать симфоний, Гайдн вернулся домой триумфатором, с солидной пенсией, прочной репутацией и докторской степенью Оксфорда. В Англии он завоевал благорасположение короля Георга III и купался в обожании публики. Саломон играл первую скрипку на его концертах, получая двойное удовольствие — как исполнитель и как антрепренер, которому удалось сделать «своего» композитора центром лондонского сезона. Он пригласил на сезон и Моцарта, но тут, к сожалению, вмешалась смерть.

Присутствие Гайдна в Лондоне затмило всех соперников; оно, в частности, заставило пианиста и композитора Муцио Клементи раньше намеченного срока заявить о прекращении публичных выступлений и начать сотрудничество с фортепианным фабрикантом и нотоиздателем Джоном Лонгманом. Будучи виртуозом, Клементи «придумал и разработал — как бы на одном дыхании и сразу в окончательном виде — новый стиль фортепианной игры, которому суждено было заменить устаревшую манеру игры на клавикордах»8. Будучи бизнесменом, он был честен ровно в той мере, в какой это допускали интересы дела, и маскировал непременное для делового человека того времени подобострастие видимостью творческого подхода. «Я стремился к совершенству, — говорил он одному заказчику, — ***относительному,*** конечно же, совершенству, поскольку, как я полагаю, ***ВАМ*** не нужно объяснять, что достичь ***абсолютного*** совершенства ***человеку*** не под силу»9. В марте 1807 года его склад сгорел вместе с находившимися в нем роялями стоимостью в сорок тысяч фунтов.

В следующем месяце он подписал в Вене контракт с Людвигом ван Бетховеном и описал эту сделку в письме

лондонскому партнеру, мешая чисто артистическое, художническое восхищение с ликованием удачливого коммерсанта:

«С помощью небольшой хитрости и не принимая на себя никаких обязательств, я наконец сумел полностью подчинить эту ***заносчивую прелесть*** — Бетховена... Представьте себе восторг подобной встречи! Я

принял все меры, чтобы направить ее на пользу нашему дому, поэтому, как только позволили приличия, произнеся очень красивые слова о некоторых из его сочинений, я спросил:

— Связаны ли вы с каким-нибудь издателем в Лондоне?

— Нет, — ответил он.

— Тогда, быть может, вы предпочтете меня?

— С большой радостью.

— Договорились. У вас есть что-нибудь готовое?

— Я принесу вам список»10*.

Бетховен продал ему три струнных квартета, симфонию, увертюру, концерт для фортепиано и скрипичный концерт, который пообещал «переложить для фортепиано с необходимыми дополнениями». Когда через три года Клементи вернулся в Вену, оказалось, что Бетховену не заплатили. «Вы выставили меня в этой истории подлецом! — обрушился он на партнера. — И это в отношении одного из величайших композиторов наших дней! Не теряя ни минуты, сообщите мне, что именно вы от него получили, чтобы я мог все уладить»11. В1813 году Клементи вошел в число основателей Филармонического общества, которое пригласило Бетховена в Лондон и заказало ему сочинение его Девятой симфонии. Это на какое-то время облегчило бедственное положение композитора. «Если бы я жил в Лондоне, сколько вещей я мог бы написать для Филармонического общества!» — восклицал он.

Общество, руководившее музыкальной жизнью Лондона на протяжении большей части XIX века, было создано музыкантами — Саломоном, Клементи, пианистом и издателем Джоном Б. Крамером и его братом-скрипачом Францем, дирижером сэром Джорджем Смартом, композитором и издателем Винсентом Новелло и экспансивным скрипачом Джованни Виотти — для защиты своих профессиональных интересов. Директора общества входили и в состав его исполнительского ансамбля. На инаугурационном концерте Саломон дирижировал и играл на скрипке, а за роялем был Клементи. Ежегодно общество давало восемь концертов, абонементы на которые стоили восемь гиней. Любители музыки могли стать компаньонами общества, но действительными членами его избирались только музыканты.

После Наполеона значение аристократического патронажа стало падать, и контроль над концертной деятельностью все больше переходил к музыкантам. В Париже дирижер Франсуа-Антуан Хабенек создал «Общество концертов Консерватории»12*; в Вене либреттист Бетховена Йозеф фон Зонляйтнер стал организатором независимого «Общества друзей музыки»13*. Начиная с 1842 года

музыканты придворного оперного театра в свободные вечера играли в ими созданном и ими же самими управляемом Венском филармоническом оркестре14*. В том же году в Нью-Йорке родилось Филармоническое общество, члены которого должны были быть «хорошими исполнителями на каком-либо музыкальном инструменте»15*. Результатом этих инициатив стала общая профессионализация публичных концертов. Оркестры больше уже не брали временных исполнителей, и музыканты окончательно отказывались от средневекового статуса бродячих артистов, следуя новому призванию служителей и апостолов великих композиторов. «Моя работа, как и работа любого, кто окажется на моем месте, состоит в том, чтобы донести до публики божественные творения Бетховена наилучшим образом и, во всяком случае, с самой искренней любовью и энтузиазмом», — заявил Otto Николаи, готовя Венский филармонический оркестр к первому выступлению16.

В то время как оркестры сбрасывали цепи рабства и стремились завоевать расположение нарождающегося городского среднего класса, исполнители-солисты подумывали о том, чтобы сменить участь вечных странников на солидную карьеру музыканта международного класса. Путь к этому проложил Никколо Паганини — страшный как смерть скрипач из Генуи, чья невероятная пальцевая техника доводила дам до истерики и становилась поводом для обвинений его в связи с дьяволом. В свою первую зарубежную поездку сорокапятилетний Паганини отправился в 1828 году; к этому времени он уже пользовался репутацией неистово страстного итальянца. Ходили слухи, что он соблазнил сестру Наполеона и обвинялся в убийстве (первое более вероятно, чем второе)17*. Говорили, что четвертая струна на его скрипке сделана из кишок любовницы, которую он убил. После издания двадцати четырех каприсов для скрипки соло в 1820 году Паганини пригласили выступить перед императорским двором в Вене, но он не торопился с поездкой. Когда же наконец он уложил скрипку и отправился на север, Шуберт заявил, что услышал «ангельскую песнь», а Шуман почувствовал, что в искусстве выступлений перед публикой наступил «поворотный момент»18. Через Прагу и Берлин Паганини добрался до Парижа

и Лондона. «В его игре есть нечто, приводящее людей в смятение», — сказал старейшина французских скрипачей Пьер Байо19, понявший, что виртуозность в музыке перешла на совершенно новый уровень.

В течение двух месяцев венские газеты ежедневно сообщали о выступлениях Паганини. Его именем называли рестораны, табачные лавки,

бильярдные. Еще никогда ни один музыкант не привлекал такого внимания, и понимавший это Паганини назначая соответствующие цены на билеты. За пятнадцать концертов в Лондоне он выручил огромную сумму в десять тысяч фунтов. В Париже он заработал сто шестьдесят пять тысяч франков за двенадцать выступлений. Когда он играл во время эпидемии холеры в 1832 году, «вся боль и все горе уходили прочь; люди забывали о смерти и о страхе, который еще хуже смерти»20.

Послушать его стекались представители всех сословий; в Лондоне бедняки взбунтовались, узнав, что билеты им недоступны. Паганини сам занимался организацией своих концертов, ему помогала только его любовница Антония Бьянки, а после ее ухода — их маленький сын Ахилл. Скрипач сам снимал залы, составлял текст программ, нанимал аккомпаниаторов и проверял, как продаются билеты; он строго следил за сборами, и в тот момент, когда интерес к нему начинал падать, сразу же переезжал в другой город. Паганини оставлял себе две трети от сбора, что, по данным журнала «Гармоникон», приносило ему 2 260 фунтов за час игры на скрипке. Он принимал приглашения от местных антрепренеров, но на собственных условиях. В Оксфорде он потребовал за один концерт тысячу фунтов; когда владелец зала попытался торговаться, Паганини вычеркнул слово «фунтов» и написал «гиней». Впрочем, он не без симпатий относился к собратьям-антрепренерам. Когда его партнер по организации английского турне в 1834 году допустил перерасход и был посажен в тюрьму за долги, Паганини в знак сочувствия выкупил его оттуда и дал концерт-бенефис в пользу его шестнадцатилетней дочери.

Судя по всему, девушка неверно истолковала это проявление заботы: она последовала за Паганини во Францию, а ее отец обвинил скрипача в похищении несовершеннолетней. Тот, встревожившись, быстро уехал домой с остатками собранных средств и создал недолго просуществовавший герцогский оркестр в Парме. Вернувшись в Париж, он открыл там казино, но, не получив лицензию на проведение азартных игр, был вынужден уехать с долгами на сто тысяч франков. Затем Паганини заболел туберкулезом и переехал с сыном на юг Франции, где занялся

торговлей музыкальными инструментами21*. К моменту смерти в мае 1840 года ему принадлежало двадцать драгоценных инструментов, созданных мастерами Кремоны, в том числе семь скрипок Страдивари и четыре Гварнери. Из-за общеизвестных атеистических убеждений и предполагаемых связей с нечистой силой архиепископ Ниццы запретил похоронить музыканта по христианскому обряду, и прошло пять лет, прежде чем великая герцогиня Пармская приказала извлечь его гроб из подвала и организовала скромные похороны.

К тому времени Паганини уже стал легендой, оставив после себя лишь удобный для эксплуатации миф и созданную им профессию солиста. Впервые был определен и узаконен спрос на виртуозность и сенсацию. Теперь требовался «продукт длительного пользования» который можно было бы с успехом выставить на рынок и продавать.

Вот тогда-то и появился Франц Лист. Молодому венгру, наделенному внешностью херувима и осененному поцелуем Бетховена22*, любимцу **молодого Парижа,** был двадцать один год, **когда** концерт Паганини во время эпидемии холеры вызвал в его сознании «ослепительную вспышку», изменившую всю его дальнейшую музыкальную жизнь. «Что за человек! Что за скрипка! Что за артист! Боже, какие страдания, какие муки, какие пытки заключены в этих четырех струнах!» — воскликнул он23. В тот же вечер молодой Лист твердо решил стать, по его собственным словам, «Паганини фортепиано». За несколько недель он сочинил виртуозную фантазию «Clochette» на звончатую тему «Кампанеллы» из си-минорного скрипичного концерта Паганини, за ней последовали шесть немыслимо трудных «Этюдов», один из которых был написан на ту же тему, а пять остальных — на темы из двадцати четырех «Каприсов» Паганини для скрипки соло. Эти пьесы и то, как Лист исполнял их, полностью изменили представление о том, что могут сделать на клавиатуре руки человека. Он вывел фортепиано из галантных салонов и декабрьским вечером 1837 года продемонстрировал его громоподобную мощь перед тремя тысячами слушателей в большом зале миланской Ла Скала. «Никогда еще рояль не производил такого эффекта», — сказал Лист своему фортепианному мастеру Пьеру Эрару24*. После этого Лист аранжировал для фортепиано симфонии Бетховена, заявив, что в музыке не существует того, что нельзя было бы воспроизвести на рояле.

Лист, как и Паганини, окружил себя аурой романтического фатализма. Он стал отцом троих внебрачных детей французской писательницы графини Мари д'Агу, спутником известной

соблазнительницы Лолы Монтес и ухаживал (говорят, вполне целомудренно) за куртизанкой Мари Дюплесси, ставшей прообразом чахоточной героини «Дамы с камелиями» Александра Дюма. При всех этих амурных похождениях он отличался крайней набожностью и в последние годы жизни был посвящен в сан в Риме и стал именоваться аббатом Листом. Но независимо от того, кем он был в первую очередь — грешником или святым, — тройственность его натуры, где сочетались музыка, эротизм и святость, воспламеняла воображение публики.

В чопорном Лейпциге «половина зала вскочила на стулья»25, когда Лист играл свою транскрипцию дьявольского «Лесного царя» Шуберта.

Ганс Христиан Андерсен находил в нем «нечто демоническое... когда он играл, его лицо менялось, а глаза горели». «Мы были как влюбленные, как бешеные. И не мудрено, — писал русский критик Владимир Стасов. — Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации...»26. Женщины доходили до того, что вырывали у него волосы и подбирали пепел от его сигары, который затем прятали на груди. Генрих Гейне, подобно клиницисту наблюдавший за их реак-цией, назвал ее «листоманией», что, по определению, означало «нарушение психики, характеризующееся галлюцинациями», или «сильнейшую страсть или желание». Впрочем, Гейне чувствовал, что эта реакция была отнюдь не спонтанной. Публику словно бы вовлекали в искусственно создаваемое поле нервного напряжения:

«И все ж какое сильное, какое потрясающее впечатление производила уже одна его наружность! Как истово было одобрение, встретившее его аплодисментами! К ногам его бросали и букеты! То было величественное зрелище, когда триумфатор в полном спокойствии стоял под дождем букетов и, наконец, учтиво улыбаясь, воткнул в петлицу красную камелию, выдернув ее из одного такого букета.

<...> И какие восторги! Настоящее сумасшествие, неслыханное в летописях фурора. Но в чем же причина этого явления? <...> Все колдовство — так мне кажется временами — может быть объяснено тем, что никто в этом мире так хорошо не умеет организовать свои успехи, или, вернее, их мизансцену, как наш Франц Лист. В этом искусстве он гений... Аристократичнейшие личности — его кумовья, и его наемные энтузиасты образцово выдрессированы»27.

«Аристократичнейшие личности и образцово выдрессированные наемные энтузиасты» — Гейне намекнул здесь на то, о чем не решился написать прямо, — что «листомания» была искусственно созданным психозом, результатом демагогического манипулирования массами и средствами информации. Оглядываясь назад, можно уверенно сказать, что «манию» создавали специально. Лист выступал с концертами в течение двадцати лет, прежде чем начались все эти экстатические обмороки и столпотворения. Можно даже точно указать дату, после которой его стали принимать по-иному: 1841 год, когда пианист решил, что его гастрольная жизнь требует большей организованности. Ему не нравилось, как музыканты руководили музыкальной жизнью — ни в «Гевандхаузе» (где им восхищался

Роберт Шуман), ни в Филармоническом обществе в Лондоне, где он, не считаясь ни с какими прецедентами, отказался от оркестра и ввел жанр сольных вечеров. Но, совершая турне по провинциальным городам, Лист часто сталкивался с тем, что рояль оказывался расстроенным, афиши не были расклеены, а билеты не продавались. Движимые лучшими намерениями местные музыканты и их импресарио — такие, как композитор Луи Лавеню, занимавшийся организацией гастролей Листа в Англии в 1840 году, — уже не могли удовлетворить амбиции исполнителя. Лист хотел иметь личного агента, но такую должность в то время еще не изобрели, и ему пришлось импровизировать.

Он нанял секретарем своего соотечественника, но вскоре уволил его за некомпетентность. Потом он нанял преданного ему бывшего ученика, но тот сбежал, прихватив три тысячи франков. В феврале 1841 года Мари д'Агу предложила ему взять в следующую поездку переписчика нот Гаэтано Беллони в качестве сопровождающего и помощника. Лист дал Беллони работу, а итальянец четко определил свои обязанности. В течение следующих шести лет он занимался организационными вопросами и сопровождал Листа в его «годах странствий» — самых масштабных и дорогих из проводившихся когда-либо концертных турне: от Лиссабона и Лимерика на западе Европы до Константинополя и Елисаветграда на востоке. За одну неделю в Москве он заработал достаточно, чтобы купить дом. К моменту возвращения в Париж у Листа в банке Ротшильда лежала четверть миллиона франков. Он был богат, знаменит и обожаем повсюду, и всем этим он в значительной степени был обязан скромному, незаметному Беллони.

Спустя несколько лет, переписывая свое завещание, Лист воздал должное Беллони, которого, как он писал, «я обязан

упомянуть первым [из моих друзей]. Он был моим секретарем во время концертов 1841-1847 годов в Европе и остался моим преданным и верным слугой и другом... Хочет он того или нет, но его великая привязанность ко мне, так же как его недавнее участие в концертах Берлиоза и Вагнера, сделала его частью "новой немецкой школы"»28*.

Конечно, эти слова были высокой похвалой. Причисление скромного переписчика нот к великим реформаторам музыки означало, что Лист прекрасно осознавал значение новаторской работы, проделанной ради него Беллони.

Не придавая значения путанице в определении отношений («слуга и друг») и национальной принадлежности («новая немецкая школа» включала венгра, француза и итальянца29*), Лист вынужден был признать, что Беллони изменил сам метод организации и рекламирования концертов. Как именно он сделал это, остается неясным,

поскольку Беллони отличался невероятной замкнутостью и, единственный из окружения Листа, не оставил после себя никаких писем или не сожженных дневников. Бели попытаться сложить картину их взаимоотношений из известных нам разрозненных кусочков информации, становится понятно, что Беллони никогда не был ни слугой, ожидающим распоряжений хозяина, ни покорным компаньоном. Один веймарский историк, составивший хронику путешествий Листа30, написал, что тот «давал концерты почти каждый-вечер и путешествовал днем и ночью... Его секретарь Беллони всегда опережал его, чтобы все проверить и уладить»31.

До приезда Листа в любой город Беллони либо отправлялся туда сам, либо посылал кого-то вперед, чтобы передать в местную прессу сообщения о восторгах, вызванных предшествующими выступлениями. К тому времени, когда Лист въезжал в город в коляске, запряженной шестью белыми лошадьми, город уже был взбудоражен, а все билеты на концерт распроданы. Судя по всему, Беллони инстинктивно понимал, что люди жаждут чего-то необычного, что сенсации питаются другими сенсациями, и что моду на что-то новое достаточно подтолкнуть, а дальше она уже покатится самостоятельно, набирая скорость. Он предвосхитил методы популяризаторов музыки наших дней, в том числе и свойственное им отсутствие угрызений совести. Одна из удачно запущенных перед приездом Листа историй — неизвестно, правдивая или вымышленная — о некоей поклоннице, собиравшей кофейную гущу из чашек Листа и хранившей ее в стеклянном флаконе на груди, гарантировала нашествие истерически настроенных дам на ближайшее выступление. В

последние часы невинности человечества, когда не существовало ни телеграфа, ни телефонов, способных передавать информацию быстрее, чем из уст в уста, Беллони открыл правила раскрутки звезд и манипуляции сознанием, своеобразную матрицу, которая впоследствии легла в основу как прославления Гитлера, так и битловской истерии. Лист вполне мог добиться славы как пианист и композитор и без этих методов, но, пользуясь их плодами, он стал добровольным соучастником их применения.

Единственным человеком, усмотревшим что-то нечистое в незримой вездесущности Беллони, стал Генрих Гейне, обвинивший его в найме старомодных клакеров для имитации экстатических аплодисментов на концертах Листа. «Истории о бесконечных бутылках шампанского и невероятном благородстве полностью вымышлены», — возмущался поэт. Бедный Гейне. Он выследил злоумышленника, но не разгадал его деяний, считая Беллони всего лишь «пуделем Листа» и ругая хозяина за манипулирование чувствами публики. Он не мог ошибиться сильнее. Плотный, любезный и хитрый Беллони разработал *стратегию*, благодаря

которой Лист поднялся от салонного пианиста до божества. Если Паганини объехал всего четыре страны, так и не смыв пятно с подмоченной репутации — тянущийся за ним невесомый шлейф слухов о сексуальной распущенности, пристрастии к наркотикам и связях с преступным миром, — то Лист завоевал всю Европу и был обласкан церковью и монархами. Пуританка королева Виктория пригласила его в Букингемский дворец. Когда они встретились на открытии памятника Бетховену в Бонне, Листа так огорчило состояние монаршей мебели, что он предложил королеве одолжить ей собственные золоченые кресла. На церемонии он отказывался играть, пока коронованные особы не кончат перешептываться. Сидя за роялем, он становился королем всего, что его окружало — и его корона мерцала светом загадочного ума Гаэтано Белл они. Преклонение обывателей и королей, заискивание церковников и патронесс — едва ли не вершина того, что может требовать звезда от рекламного агента. И Листа спокойно можно назвать первой концертной звездой, а Беллони — изобретателем системы звезд.

Помимо этой функции, Беллони крепко держал в руках всю организацию гастролей Листа. Он вел учет деньгам, полученным от продажи билетов, и оплачивал залы. В единственном дошедшем до нас письме с его подписью речь идет о переговорах с компаниями, производившими рояли, с целью выбрать ту, что устроит Листа32. Сохранились воспоминания о том, как он стоял за кулисами на одном из концертов Листа, подсчитывая

слушателей по головам и сравнивая их число с суммой сбора. Этот анекдот настолько красноречиво свидетельствует о нравах индустрии развлечений, что Чарлз Видор воспользовался им в голливудском фильме о жизни Листа33*.

Деловые отношения между Листом и Беллони прекратились в 1848 году, когда композитор поселился в Веймаре с графиней фон Сайн-Витгенштейн (она описывала свою победу как «Аустерлиц Беллони»), однако итальянец всегда был готов услужить ему. Лист обратился именно к нему («Дорогой Белл...»), когда его горячий и склонный к опрометчивым поступкам друг Рихард Вагнер был вынужден бежать из Германии, преследуемый полицией; Беллони помог Вагнеру получить политическое убежище и работу в Париже. Он сопровождал старушку мать Листа, приезжавшую в Веймар пови даться с сыном, и привез к нему его детей после ожесточенной борь бы за опеку с Мари д'Агу. Скрытный по натуре Беллони пережил Листа, поселившись в деревушке близ Парижа, и когда в 1887 году агенты Ротшильда выследили его, он проявил чудеса скромности, не сказав ни слова о состоянии своего хозяина. Он создал Листу величайшее имя в Европе; быть может, он создал самого Листа. Но, сам того не зная, он создал и метод, с помощью которого в более практичные времена началась массовая фабрикация звезд.

Масштабы успеха Листа не могли не привлечь внимания менее щепетильных агентов. В 1855 году Финеас Т. Барнум34*, «величайший шоумен на свете», сообщил, что предлагал Листу полмиллиона долларов за турне по Америке. Барнум, самопровозглашенный «принц Гомбургский», сколотил состояние, демонстрируя доверчивой континентальной публике «настоящих» русалок, покрытую шерстью лошадь, бородатую женщину из Швейцарии, человека-обезьяну и прочие чудеса и уродства. Именно он представил ко двору королевы Виктории «генерала-лилипута» Тома Мальчика-с-пальчик35* и украшенного роскошной накидкой слона Джумбо из Лондонского зоопарка. Он был настоящим детищем века экспансии, «великим проповедником-шарлатаном, лгавшим в своих афишах и рекламных статьях со спокойной совестью квакера, всегда готового воздеть к Богу свои невинные руки, осквернённые презренным металлом, украденным из кассы»36. По слухам, он как-то заявил, что «каждую минуту рождается идиот», хотя сам он отвергал это высказывание. «Мне нравились развлечения более высокого уровня, — признавался он в цветистых мемуарах, — и я часто посещал оперу, первоклассные концерты, лекции и все такое прочее»37.

Независимо от того, первоклассными или третьестепенными

были его пристрастия, они не помогли ему наладить отношения с Листом, уверявшим друзей, что никогда не покинет Европу. Однако Бар-нума не смутил отказ Листа — ведь он уже подарил музыкальной Америке сенсацию мирового значения. В 1850 году, узнав, что Женни Линд прекратила выступления на оперной сцене, решив отдать свой божественный голос исполнению духовных и иных высокоморальных песен, Барнум отправил к «шведскому соловью» своих эмиссаров. Он предложил ей петь в Америке что угодно и получать по тысяче долларов за концерт. Кроме того, он гарантировал певице путешествие в каюте первого класса для нее самой, трех слуг и дамы-компаньонки плюс двадцать процентов от прибыли со ста пятидесяти концертов. Ее концертмейстер Джулиус Бенедикт должен был получать сто шестьдесят долларов за вечер, а певший с ней дуэтом баритон Джованни Беллетти — вполовину меньше. Все деньги Барнум обязывался выплатить авансом через банк братьев Бейринг в Лондоне. Подобное предложение могло соблазнить и святого: ведь никогда еще музыкантам не предлагали таких гонораров — ежевечерне певица получала бы примерно в десять раз больше, чем

примадонна в любом оперном театре Италии. По словам дочери Линд, это означало «исполнение ее заветной мечты — открыть благотворительные заведения и избавиться от финансовых забот»38. Певицу никак нельзя было обвинить в противоестественной жадности, однако она знала себе цену и поэтому, внимательнейшим образом прочитав контракт, предложенный Барнумом, подписала его. Билеты на концерт, данный перед отплытием из Ливерпуля, стоили по десять шиллингов. Даже спустя сто лет самый дорогой билет на концерт в Ливерпуле стоил лишь восемь шиллингов и шесть пенсов — все еще ниже рекорда, поставленного Линд.

Поднявшись на борт парохода, доставившего певицу в Нью-Йоркский порт 1 сентября 1850 года, Барнум признался, что никогда не слышал, как она поет. «Я решил рискнуть, узнав о вашей славе», — сказал он и этим сразу же завоевал ее расположение. Еще до ее приезда он развернул мощную кампанию в прессе, причем основное внимание в статьях уделялось не музыкальному дарованию, а размерам выплачиваемого ей Барнумом гонорара и ее благотворительной деятельности; по расчетам Барнума, это должно было особенно тронуть массы американских читателей. «После своего дебюта в Англии, — рассказывал он с непривычной для себя многословностью, — она раздала беднякам больше, чем я обязался заплатить ей»39. Описывая ее благородство, Барнум рассчитывал затронуть

нужные струны в сердцах американцев. «Если бы не эта ее особенность, — признавался он позже, — я никогда бы не осмелился предложить ей подобный ангажемент»40. Женни Линд привезли в Америку не как певицу, а как неканонизированную святую. Впрочем, с точки зрения музыки трудно было подобрать лучшее время для ее приезда. В 40-х годах XIX века Америка уже научилась внимать звукам музыки, перевозимой из города в город маленькими оркестриками и театральными труппами по только что проложенным рельсам железных дорог, пересекавшим процветающие северо-восточные штаты. В Нью-Йорке был создан оркестр, в Бостоне концертная жизнь била ключом. Теперь требовалось только благословение великой звезды, чтобы это ширящееся множество музыкальных событий стало укорененной традицией и приобрело профессиональный облик.

Готовя страну к приему Линд, Барнум провел песенный конкурс «Добро пожаловать в Америку», победитель которого в качестве главного приза получал двести долларов и возможность услышать, как Женни Линд поет оду на концерте, открывающем гастроли. Встречать ее пароход собрались тридцать тысяч человек, еще двадцать тысяч выстроились перед отелем. В полночь духовой оркестр пожарных и двести членов Общества музыкальных фондов возглавили факельное шествие.

«Репутацию ей создавали оптом, — рассказывал один театральный менеджер, — не склеивали по дюйму, а завозили телегами»41.

Осаждаемая повсюду поклонниками, Линд умоляла своего менеджера держать маршрут ее передвижений втайне. Барнум, заверяя ее в конфиденциальности, потихоньку передавал в газеты сведения о предстоящих поездках. В своих воспоминаниях он признавал, что «от этого ажиотажа в значительной степени зависел успех всего мероприятия»42. Он породил бурю так называемой «линдомании» и выжал из нее все, что возможно. Вместо того чтобы просто продавать билеты на ее первое выступление в Бостоне, он выставил их на аукцион. Местный певец по имени Оссиан Э. Додж купил лучшее место за шестьсот двадцать пять долларов, рассчитывая, что полученная таким образом известность поможет ему в его собственной карьере.

Некоторые залы были переполнены до опасного предела, а стоявшие в проходах буквально давили друг друга. Из-за того, что зрители заполнили все проходы на сцену, пианиста пришлось передавать на руках над их головами. Однажды вечером Линд уронила шарф со сцены, и он был разодран в клочья охотниками за сувенирами. Она спела тридцать пять концертов в Нью-Йорке, и уже первые шесть вернули Барнуму половину всех его затрат.

Чтобы увеличить свои доходы, он выпустил программки на двадцати восьми страницах с платной рекламой и продавал их по двадцать пять центов. Когда Линд упрекнула его в скупости, он попросил ее разорвать контракт и написать самостоятельно другой, с лучшими условиями. Он не шутил. До тех пор, пока благодаря ему она чувствовала себя счастливой, она могла приносить ему деньги.

Однако Женни не относилась к числу женщин, способных долго оставаться счастливыми. Сухая, не интересующаяся сексом, бесконечно самокритичная, она оказалась к тому же раздражительной, угрюмой, капризной и демонстративно нетерпимой к чуждым ей расам и религиям. Барнум старался, чтобы публика видела только лучшие стороны Женни. Они вместе отправились в Гавану, где на пристани собралось столько людей, что она боялась выйти на берег. Для отвлечения внимания Барнум накинул шаль на голову собственной дочери и провел ее через толпу, а потом, когда все разошлись, спокойно вернулся за «соловьем». Через девять месяцев и после девяноста пяти концертов Линд заявила Барнуму: «Я не лошадь», и попросила освободить ее от оставшихся по контракту обязательств. К этому времени она заработала 176 675,09 долларов. Барнум собрал полмиллиона. Он освободил ее без единого упрека, полагая, что она тут же вернется в Европу. Вместо этого она продолжила гастроли самостоятельно, вышла попутно

замуж за пианиста-пуританина **Otto** Голдшмидта, который был на девять лет моложе ее, и пыталась навязать его сомнительные таланты все убывающей публике. Барнум иногда приезжал послушать Женни. «Люди меня обманывают и страшно мошенничают», — жаловалась она ему. «Она казалась ядовитой, как осиный рой, и черной как туча, а все потому что залы были полупустыми», — писала филадельфийская газета43. Когда в мае **1852** года Женни Линд наконец отплыла в Европу на том же пароходе «Атлантик», который привез ее в Америку, попрощаться с ней пришли менее двух тысяч человек.

Барнум предложил ей вернуться с новым туром, но она отказалась. Их партнерство вошло в историю как волшебная сказка о Красавице и Чудовище. Но, учитывая честность Барнума и злоупотребления со стороны Линд, можно сказать, что в данном случае роли поменялись. Барнум сохранял дружеские отношения с ней на протяжении многих лет, а это вряд ли было легко. Больше он не проявлял интереса к музыке, за исключением неудачного предложения Листу и безуспешных попыток объединить хоровые общества нескольких городов на выставке «Хрустального дворца» в Нью-Йорке44*.

Однако для мировой музыки предприятие Барнума стало поворотным моментом. До Линд ни один европейский артист любого уровня не был готов к риску и тяготам трансатлантического переезда и опасностям Дикого Запада. Услышав о том, сколько получила Линд и как ее принимали, музыканты, особенно те, чья карьера уже подходила к концу, устремились за американским золотом. Через несколько месяцев после отъезда Линд в Америку прибыли увядающие звезды Генриетта Зонтаг и Мариетта Альбони. Сигизмунд Тальберг, бывший некогда соперником Листа, дал за восемнадцать месяцев триста концертов в США и Канаде. Норвежский скрипач Уле Булль вложил полученный им гонорар в приобретение 11,144 акров необработанной земли в Пенсильвании с целью создания там норвежского поселения. Из Парижа прибыл Анри Герц, игравший на роялях собственного производства. Луи Моро Готшальк, новоорлеанский виртуоз, живший в Париже, в 1853 году вернулся на родину и был встречен как герой. После гастролей Линд Америка вошла в мировое музыкальное сообщество.

Это вхождение не всеми было принято с энтузиазмом, поскольку первым его последствием стал вынужденный рост артистических гонораров в Европе. После прорыва, совершенного Барнумом и Линд, итальянская дива стала получать в десять раз больше, чем запрашивали несравненные Джудитта Паста и Мария Малибран за два десятилетия до этого перерыва, в 1830 году. Чтобы не потерять своих ведущих певцов, Италии приходилось теперь платить им по американским расценкам.

Некоторые историки с горящими глазами доказывали, что Барнум и Линд поставили несокрушимый рекорд по заработкам певца за один концерт. Это романтический вымысел. Аделина Патти, самая сладкоголосая птичка викторианской эпохи, спокойно обогнала Линд по гонорарам в пять раз. Сегодняшние дивы получают за концерт (с учетом отчислений от записей) гораздо больше, чем стоили чеки Бейринг-банка, выписанные Барнумом его жестокосердой Женни.

Впрочем, один рекорд эта невероятная парочка все же установила: они впервые провели четкую границу между звездами и всеми остальными исполнителями. За исполнение партии Виолетты в 1870-х годах Патти получала пять тысяч долларов, в то время" как в любом итальянском городке примадонна местного театра зарабатывала за выход в «Травиате» всего лишь около двух долларов. В 1896 году Нелли Мелба, как абсолютная примадонна (prima donna assoluta), получала за сольный вечер в Метрополитен-опере тысячу шестьсот долларов,

певшая же с ней меццо-сопрано — сорок восемь долларов46. Эта пропасть, созданная Барнумом и Линд, стала экономической основой системы звезд, сохранившейся почти в неизменном виде до наших дней, когда звезды сами назначают себе цену, а остальные исполнители живут в состоянии финансовой неуверенности. Привезя Женни в первую демократическую страну мира, Барнум невольно заложил основы нового артистического рабства.

После Барнума осталось еще одно ценнейшее наследство — это его метод маркетинга, искусство нагнетания истерии, благодаря которой имя «шведского соловья» вошло в сознание каждой американской семьи. Он стал первым антрепренером, продававшим певца так, как продают любой другой товар. Импресарио, работавшие после него, в течение полувека не могли перенять этот метод и не сумели организовать такой же ажиотаж вокруг Патти, Кристины Нильсон или Мелбы, которых преподносили просто как великих певиц. Барнум понимал, что серьезная музыка чужда вкусам широких масс и ее можно продать им, лишь избавив от какого бы то ни было творческого контекста.

Прошло почти полтора века, прежде чем его формула заработала вновь. Составителей телевизионных программ, искавших, чем бы заполнить прайм-тайм во время международных соревнований по футболу, осенила мысль о трех тенорах в Римских банях, и они показали этот концерт во всех уголках земного шара. Неважно, что при этом пели три тенора; за исключением «Nessun dorma» Пуччини, ставшей футбольным гимном, все это скоро забылось. Но концерт Трех Теноров и многочисленные подражания ему доказали, что из музыки можно создать миф, при условии, что именно ее не будут ставить в центр внимания.

Если Женни Линд выставляли в образе ангела, раздающего двадцатидолларовые банкноты нищенкам, то три тенора из утонченных артистов превратились в трех футбольных болельщиков на вечеринке. Известие об их колоссальных гонорарах принесло облегчение и стало откровением для музыкальной индустрии, находившейся в сложном положении, — подобные уловки указывали ей путь к спасению. Никто и не подумал о том, какое опустошение может грозить нам, если звезды утратят свой блеск.

Оба не страдавших от излишней скромности первопроходца — тут Беллони, там Барнум — в середине девятнадцатого века стали вехами в зарождении классического бизнеса. Внешне казалось, что между практикой музыкального менеджмента по обе стороны Атлантики существует значительная разница.

Европейские агенты стремились следовать деликатной линии поведения, свойственной Беллони, тогда как американцы копировали бесшабашный рыночный метод Барнума. Помимо личностных факторов, существовали и мощные культурные факторы, обуславливавшие эти различия. Музыкальная жизнь в северной Европе уходила корнями в церковную музыку и концертные залы; в Америке же музыка считалась одним из способов развлечься после работы. Европейская симфоническая традиция требовала социальной и интеллектуальной подготовленности слушателя; в Соединенных Штатах музыку можно было продать как самостоятельный продукт. Классического исполнителя в Старом Свете почитали как носителя сакральной традиции; в Новом Свете он становился очередным выскочкой, пытающимся заработать лишний бакс. Общим для обоих континентов стало то, что за те десять лет, пока на сцене царили Лист и Линд, они одновременно пришли к одному и тому же открытию: организация музыкальной жизни слишком сложна и важна, чтобы оставить ее в руках музыкантов.

Требовался профессионал, способный сделать так, чтобы артист и публика оказались в одном и том же месте в одно и то же время; чтобы один получил достойную плату, а другие — духовное удовлетворение; чтобы талант был замечен и поставлен в должные условия и чтобы нашлись те, кто хотел бы аплодировать ему. Музыкальное искусство нуждалось в разумном управлении, и не было недостатка в бизнесменах, стремившихся оказать ему эту услугу. «Любой мальчишка-зазывала, **работавший** в театре, жаждал стать Барнумом. Не голодным преподавателем фортепиано, не билетером — все они хотели попробовать свои силы в великой игре, при которой ты ничего не сеешь, а пожинаешь **доллары»46, —** писал один из первых агентов, Макс Марецек.

Незадолго до приезда Линд в Нью-Йорке обосновались четыре музыкальных менеджера, сумевших быстро нагреть руки на ее популярности. Это были: Марецек — дирижер, родившийся в Брно и приехавший в Америку в 1848 году после ухода с лондонской сцены; два его кузена, Морис и Макс Стракоши — пианисты из Лемберга (ныне Львов), покинувшие Европу в год революций; а также Бернард Ульман, эмигрант из Будапешта. Все они происходили из еврейских семей Центральной Европы. Марецек и Морис Стракош добились определенных успехов на исполнительском поприще, а Ульман и Макс Стракош занимались торговлей. Они жили в фешенебельном квартале Нью-Йорка неподалеку друг от друга и непрестанно создавали разные союзы и объединения. Все, кроме одного, женились по расчету. Ульман,

так и оставшийся холостяком, по-видимому, был гомосексуалистом.

Лучше всех устроился Марецек, ставший менеджером нескольких нью-йоркских театров и агентом целого ряда европейских певцов. Он презирал Ульмана — не за то, что тот позволил Анри Герцу ограбить себя или обманул Генриетту Зонтаг, а за непростительное оскорбление, выразившееся в том, что Ульман опубликовал, пусть на испанском языке, разоблачительную книгу о музыкальном бизнесе. Марецек вполне мог сговариваться с ним о совместной борьбе с конкурентами, сбивавшими цены на билеты и рекламировавшими мнимых гениев, но он не хотел, чтобы хоть слово об этих делах доходило до общественности. Впрочем, он был достаточно простодушен, чтобы признаться в разговоре с другом, британским композитором Майклом Уильямом Балфом, что невозможно переоценить «разные подлости американского музыкального агента»47, который, по его мнению, обворовывал публику и исполнителей с немыслимой жадностью. Что до Ульмана, то он честно называл свое занятие «финансовой музыкой».

Самым удачливым в компании — и самым большим лжецом оказался Морис Стракош. Он рассказывал, что провел целых три года у озера Комо, где легендарная Паста научила его всему, что можно знать о певческом голосе. Исследования показывают, что в обществе Пасты он провел несколько недель, от силы — месяцев. В 1848 году Стракош прибыл в Нью-Йорк вместе с приятелем, сицилийским драматическим тенором Сальваторе Патти, собиравшимся петь и руководить итальянской оперой в новом театре «Астор-плейс». По приезде Патти понял, что в Америке сходят с ума по опере. Это искусство американской публике представило в 1825 году семейство певцов Гарсия, привезшее в страну «Севильского цирюльника», написанного для них Россини. Дело продолжил эмигрировавший сюда Лоренцо да Понте,

либреттист Моцарта, поставивший «Дон Жуана», «лучшую оперу в мире»48. В течение десяти лет только в Нью-Йорке эта опера была поставлена уже в четырех театрах. «Астор-плейс» построил в 1847 году «самый богатый человек в Америке» Джон Джейкоб Астор совместно со ста пятидесятью гражданами, занимавшими «видное положение в обществе». Однако финансовый риск за спектакли целиком ложился на антрепренеров-менеджеров, снимавших помещение театра на короткое время. Они брали пример с «крестных отцов» итальянской оперы» **impresarii** подобных Доменико Барбайя49* и Бартоломео Мерелли50*, которые имели императорские лицензии на управление крупными театрами в Неаполе, Риме и

Милане. ***Impresarii*** кормили Россини и Верди и обирали певцов. Они были посвящены в секреты творчества и владели правами на заказываемые ими шедевры. Их американские подражатели такой властью не располагали.

Сальваторе Патти открыл «Астор-плейс» и потерпел провал еще до конца сезона. У него на руках было восемь детей, поэтому Морис Стракош, пригласивший все семейство в самостоятельное оперное предприятие, стал для него настоящим спасением. Двадцатитрехлетний Стракош влюбился в двенадцатилетнюю дочь Патти Амалию. Несмотря на возражения ее матери, через два года они поженились. У Амалии было хорошее сопрано, но ее младшая сестра обладала настоящим талантом.

Никто не помнил, когда прелестная Аделина впервые проявила свои вокальные способности; «Думаю, что я испускала трели уже при рождении», — говорила она. Стракош утверждал, что был ее «первым и единственным учителем», однако Аделина отдавала должное урокам своего сводного брата Этторе Баррили, а другие считали, что ее техника «от Бога». Женни Линд, рассказывал пианист, аккомпанировавший обеим дивам, добилась успеха «благодаря учебе и тяжелому труду; [но] Патти была настоящим гением, а ее голос отличался более изысканным тембром»51. В 1850 году отец Патти показал ее, тогда семилетнюю, менеджеру «Астор-плейс» Максу Марецеку, и тот разрешил девочке исполнить два номера в камерном концерте. В тот момент, когда Аделина вышла на сцену, она уже овладела публикой. «Красота ее свежего юного голоса была сама по себе волнующей, но блеск исполнения превосходил все, что публика когда-либо могла слышать из уст ребенка; от подобного сочетания у людей просто дух захватывало, — рассказывала одна слушательница. — Мы выходили из зала с ощущением, что г-н Марецек открыл величайшее вокальное чудо нашего века».

Стракош вовсе не собирался допускать, чтобы кузен занимался его собственной свояченицей. Он убедил Сальваторе разрешить ему провезти

Аделину по всем американским штатам; за пять лет предстояло дать триста концертов. Вначале дела шли не очень удачно, и для привлечения публики Стракошу пришлось пригласить в турне Уле Булля. Когда в 1855 году прелесть новизны померкла, он объявил, что на время переходного возраста Аделина прекращает выступления.

К тому времени он создал агентство совместно с Бернардом Ульманом, который организовал гастроли прославленного Сигизмунда Тальберга, отличавшиеся одновременно популизмом и снобизмом. Ульман говорил, что будет продавать билеты

только благопристойным заказчикам; когда же демократическая пресса начала протестовать, он устроил выступление пианиста в обыкновенной городской школе. Агентство Стракоша—Ульмана пыталось всучить нью-йоркской публике Мариетту Пикколини в качестве новой Линд. Когда Пикколини внезапно уехала, чтобы выйти замуж за итальянского графа, у Стракоша уже имелась в запасе Аделина Патти.

Новейший оперный театр Нью-Йорка, Академия музыки53*, перешел из рук Марецека в руки Стракоша и Ульмана, и именно там вечером 24 ноября 1859 года, в нежном шестнадцатилетнем возрасте, Патти предстала в леденящем душу облике безумной Лючии ди Ламермур. В том же сезоне Стракош занял ее еще в четырнадцати операх, а кроме того, провез по всей Америке, рекламируя как первую чисто американскую оперную диву. Однажды во время концерта рукав ее платья загорелся от огней рампы. Она оторвала его и отбросила, не сбившись ни на такт. Аделина была рождена для оперной сцены.

Стракош сочинял для нее каденции, дирижировал оркестром,] подпевал ее партии на репетициях, если она плохо себя чувствовала, и, по слухам, стал ее первым мужчиной. Еще он отбирал у нее деньги. В документах Академии музыки он обозначил сумму гонорара Патти как сто долларов за вечер. Однако по условиям пятилетнего контракта с Сальваторе ему разрешалось нанимать ее «по гораз-

до меньшим расценкам, что обеспечивало ему солидную маржу»54. Прикарманивая разницу, он обкрадывал и Патти, и своего партнера Ульмана.

Стракош никогда не был хорошим музыкантом. Россини, услышав, как Патти поет его арии, расцвеченные украшениями, придуманными менеджером, проворчал: «Се **sont des Strakoshonneries !**»55 — имея в виду свинское отношение к высокой музыке. Однако Стракош мог быть добрым к Патти — хотя и по-жульнически добрым. Он всегда оказывался под рукой, когда ей нужно было «выпустить пар», стоически выдерживал ее истерики и позволял ей публично оскорблять себя и даже отвешивать пощечины без тени обиды. Он защищал

ее от назойливых поклонников и показывал ей только положительные рецензии. Он любил ее, как подобает деверю, а иногда и сильнее.

К **остальным своим певцам он относился с вопиющим презрением, приказывал Ульману выплачивать им в первую неделю работы** 75% **гонорара, во вторую —** 60%, **и так далее, уподобляясь скупому крестьянину, который пытался приучить своего осла обходиться все меньшим количеством**

корма. Однажды, когда Ульман подсчитывал деньги в кассе, его схватил за горло взбешенный бас, доведенный до полуголодного существования. «У тебя есть деньги — либо ты заплатишь мне все, либо я убью тебя!» — закричал он. «Помогите! Убивают! Грабят!» — визжал агент тонким от природы голосом. В комнату ворвался его партнер. «Ваш осел лягается, господин Стракош, — пропищал Ульман. — Он требует весь овес, какой есть в кормушке»56. Стракош, понимавший, что потерпел поражение, велел певцу выпустить Ульмана и заплатил ему все, что был должен, — однако при этом он предупредил, что бас ни в коем случае не должен проболтаться об этом своим коллегам.

Стракош, по словам одного из его соперников, «отличался обходительными манерами»57—этот элегантный жулик однажды заявил, что десять человек из тысячи посмеются над его работой, но остальные купят билеты. Ульман, напротив, был сдержанным, болезненным, а иногда немного мечтателем, набиравшим артистов на сезон будущего года, когда нечем было расплатиться и за текущую работу. В 1861 году, потеряв деньги в Нью-Йорке и чувствуя приближение гражданской войны, Морис Стракош повез Патти в Европу, а вскоре за ними последовал и Ульман в качестве менеджера еще одной из сестер Патти, Карлотты. Макс Стракош оставался на месте, готовясь к «Битве Максов» с Марецеком за господство над нью-йоркской оперой.

Патти легко завоевала Европу. В Ковент-Гарден она покорила Чарлза Диккенса, в Берлине ей стоя аплодировал кайзер Вильгельм, а в Париже Наполеон III пришел поздравить ее за кулисы. Когда Верди попросили назвать трех его любимых певиц, он ответил: «Аделина, Аделина, Аделина». Даже Женни Линд пришлось признать: «Есть только один Ниагарский водопад, есть только одна Патти»58. Так началось Царствие Патти. Она оставалась абсолютной и неоспоримой примадонной дольше, чем любая другая оперная певица: ее выступления в Ковент-Гарден не прерывались ни на один сезон с 1861 по 1895 год.

В начале пути рядом с ней постоянно находился Стракош; он ушел в тень лишь в 1868 году, когда она вышла замуж за маркиза де Ко, безмозглого спортсмена, на восемнадцать лет старше ее. «Радости домашнего очага, — предупреждал ее Стракош, — не всегда

доступны артистам; семейная жизнь редко устраивает тех кумиров публики, чья жизнь прошла в воображаемом мире». Но Патти не обратила внимания на эти слова, а сам Стракош,

несмотря на то, что маркиз и просил его остаться, «отклонил... эти предложения, хотя и весьма выгодные и благородные»59. Стракош понимал, что не сможет дурачить мужа так, как саму звезду. Он оставил ее (во всяком случае, так он говорил) с ангажементами более чем на триста тысяч долларов на ближайшие три года. Он сделал одного из своих собственных помощников, итальянца Франки, ее секретарем, и тот быстро удвоил ее гонорары, превратив Патти в самую высокооплачиваемую певицу на свете. Франки не получал жалованья; он жил исключительно на комиссионные.

Расставшись со своей звездой, Стракош вместе с Амалией и старым Сальваторе осел в Париже, где занялся организацией оперного сезона 1873 года. На следующий год он с братом Максом возглавил римский «Театро Аполло». В 1878 году, когда после романа Аделины с неким тенором маркиз закрыл ее счета во французских банках, Стракош пришел на помощь и организовал ей турне по Италии вместе с ее возлюбленным, Эрнесто Николини. Кульминацией этих гастролей стали десять ежевечерних представлений «Аиды» в Ла Скала. Любовники были в восторге, а публика, оповещенная Стракошем о романе, пребывала в страшном возбуждении. За согласие на развод маркиз потребовал половину денег жены. По сравнению с этим вымогателем голубых кровей деверь, занимавшийся мошенничеством из принципа, казался Аделине почти альтруистом. Продвигая в Америке сопрано Эмму Терсби, Стракош (как тут не вспомнить Барнума!) «подчеркивал высокие личные качества молодой певицы, и особенно ее великую "чистоту"; он признавался, что знакомство с ней сделало его, старого закоренелого грешника, "лучше, чем прежде"»60. По словам биографа Патти, он был «неплохим человеком»61, и действительно, Мориса Стракоша нельзя назвать самым большим плутом среди агентов тех лет — хотя в более законопослушные времена он не вылезал бы из тюрьмы.

Ему удалось еще раз соприкоснуться со славой: на закате своей карьеры он открыл еще одну звезду, которой, благодарение Богу, удалось избежать слишком навязчивого его внимания. В 1887 году в одном парижском салоне Стракош услышал Нелли Мелбу. Ей было двадцать шесть лет, и никто ее не знал. «Я хочу иметь этот голос», — заявил он, подписывая с ней эксклюзивный контракт на десять лет. Когда брюссельский театр «Ла Монне» пригласил молодую австралийку спеть Джильду в «Риголетто», Стракош пять раз врывался в ее квартиру, размахивая огромной тростью. «А как же контракт со

мной? Что с ним будет? Разве он ничего не значит?» —

вопрошал он. Мелба отправилась в Брюссель и там, придя на репетицию, обнаружила, что ее ждет судебный ордер, добытый Стракошем и запрещавший ей петь где-либо без его согласия. «Я была в отчаянии», — вспоминала певица. Доведенная до крайности, намученная бессонницей и страхом, она продолжила репетиции. На рассвете, после очередной тревожной ночи, ее дверь чуть не слетела с петель от громового стука. На пороге стоял директор «Ла Монне». «Стракош мертв! — объявил счастливый бельгиец. — Это случилось вчера вечером, он умер в цирке»62. И через несколько дней звезда Мелбы беспрепятственно взошла на мировой небосклон.

Когда в 1861 году Стракош впервые приехал в Европу с Адели-ной, первым, с кем он начал сотрудничать, стал англичанин, придерживавшийся тех же жизненных принципов и заправлявший первым в Лондоне музыкальным агентством на Хаймаркет. Джеймс Генри

Мейплсон, игравший на скрипке в театре Ее Величества во время сезонов Женни Линд, брал уроки вокала у концертмейстера оркест-а Ла Скала Альберто Маццукатто. Его дебют на сцене театра «Дру-ри-Лейн» под псевдонимом Энрико Мариани в партии Альфонсо в «Мазаньелло» Обера обернулся фиаско. «Несчастный дебютант оказался под градом нападок и насмешек», — сообщала «Морнинг пост». Увернувшись от тухлых яиц, Мейплсон решил выбрать более спокойную профессию—он стал агентом. Для того чтобы поставлять певцов театрам в эпоху оперного бума большого таланта не требовалось. «Поскольку меня хорошо знали в Италии, — отмечал он, — многие артисты хотели записать свое имя в мой блокнот. Дела шли успешно, и я зарабатывал много денег»63.

Он заработал достаточно, чтобы вместе с Э. Т. Смитом, менеджером театра, провести сезон итальянской оперы в «Друри-Лейн». Тот факт, что он поставлял певцов для своей же компании, позволял ему получать комиссионные с обеих сторон. Когда Стракош привел в его кабинет Патти, напевавшую «Home, Sweet Home»64*, Мейплсон понял, что «с первой же промывки нашел самородок». Антрепренеры заключили между собой сделку — сорок фунтов в неделю, по словам Мейплсон а, четыреста фунтов в месяц, по версии Стракоша, — и Мейплсон помчался во Францию набирать состав. По приезде домой он выяснил, что Стракош уже продал Патти Фредерику Гаю в Ковент-Гарден. «Морис Стракош сказал мне, что когда разменяли последнюю пятифунтовую банкноту, ему пришлось одолжить пятьдесят фунтов у Гая, — рассказывает Мейплсон. — И мне, с определенными трудностями, удалось установить, что он

действительно дал расписку на указанную сумму в форме, которая, по сути дела,

представляла собой ангажемент в Королевскую итальянскую оперу в Ковент-Гарден. Короче говоря, я оказался менеджером театра "Лицеум", с дорогой труппой и с таким соперником, как мадемуазель Патти по соседству, в Ковент-Гарден»65.

Не нужно объяснять, что ни один из агентов не говорил правду. Мейплсон обманул Стракоша, убедив его в том, что располагает театром, хотя знал, что Смит скрылся и втайне ото всех продал свое дело Гаю. Стракош, как только Мейплсон уехал, сразу же продал Патти тому, кто предложил больше — сто пятьдесят фунтов в месяц. Спустя пять лет эта сумма увеличилась до четырехсот фунтов. Однако Мейплсон не сдался. Его постановки в театре Ее Величества «съели» часть доходов Гая, и впоследствии они объединили усилия для проведения «коалиционных сезонов» в Ковент-Гарден, заработав за два года двадцать четыре тысячи на двоих. С 1878 до 1886 года Мейплсон вывозил часть труппы театра Ее Величества в Нью-Йорк и семь других городов Америки, руководя одновременно сезонами по обе стороны Атлантики.

Энергичный человек, носивший усики военного образца, брат заведующего музыкальной библиотекой театра Ее Величества, Мейплсон любил, чтобы его называли «Полковник». Циники утверждали, что он раскрывался во всей красе только за столом в своем пригородном полку резервистов. «Если музыка — это пища любви, — говаривал Полковник, — я буду поставщиком провианта». Дважды он подавая к столу французские деликатесы, отвергнутые Парижем, — набив залы шумными клакерами, он превратил «Фауста» Гуно и «Кармен» Визе в самые популярные спектакли лондонского сезона. В1882 году он сдал театр Ее Величества немецкой компании, впервые представившей в Лондоне вагнеровское «Кольцо нибелунгов». Он вел громкую кампанию за открытие национального оперного театра на набережной Темзы. Эти победы, одержанные благодаря смелости и воображению, обеспечили Мейплсону похвалы со стороны историков оперы. Он умер нищим в 1901 году; похороны организовали два уборщика из театра Ее Величества, а его сын в письме в «Таймс» упрекнул «многих артистов и музыкантов, составивших благодаря ему состояние и забывших, чем они были ему обязаны»66.

Правда была менее приятной. Когда Мейплсон разорился, первыми от этого пострадали его артисты. Верный ему дирижер Луиджи Ардити перед банкротством одолжил Мейплсону триста фунтов, из которых ликвидаторы вернули ему только три фунта и

шесть шиллингов. Патти, знавшая Полковника достаточно хорошо, никогда не выходила на сцену, не получив предварительно свой гонорар. Но даже ей пришлось посылать к нему сборщиков долгов, когда

Мейплсон не выплатил ей аванс за американские гастроли (в ответ тот выдвинул иск против ее мужа, Николини). Величественная немецкая сопрано Лили Леман подкарауливала его у кабинета в дни концертов Патти, так как знала, что если поймает его с набитыми карманами, он не сможет отказать ей в выплате гонорара.

В антрактах его можно было увидеть общающимся с представителями высшего света, «одалживающим пятерки у крупных промывал енников, чтобы заплатить хористам и солистам и тем самым заставить их допеть второй акт»67. Ради экономии нескольких фунтов он мог отправить итальянский хор в Дублин на старом, грязном углевозе. Когда Ардити упал в обморок в Чикаго, Мейплсон бросил его; жена узнала о болезни из телеграммы заботливой Патти. В мемуарах Мейплсон упоминает об этом эпизоде довольно грубо: «Останки Ардити». Этот попрошайка, скряга и сноб добивался своих целей благодаря хладнокровию, умению сохранять присутствие духа и томному обаянию игрока. «Я знал примадонн, врывавшихся в его кабинет в бешенстве, — отмечал Ардити, — клявшихся, что не выйдут оттуда без "маленького чека" или наличных денег, а когда те же дамы, пробыв в кабинете достаточно долго, чтобы он смог уделить им время, выходили, раздражение на их лицах сменялось выражением полной безмятежности. Внешне, во всяком случае, казалось, что они испытывали благодарность к Мейплсону за оказанную им честь удерживать заработанные их тяжким трудом деньги. Его манеры были совершенно неотразимы; не было на свете человека, способного более изящно и галантно и в то же время эффективно успокоить самого настойчивого кредитора…

Это само по себе было искусством; однако еще больше значил тот факт, что Мейплсон, в отличие от Э. Т. Смита, был Музыкантом»68.

На самом деле в этом заключался последний довод Мейплсона: взывание к общим идеалам, когда все прочие доводы были исчерпаны, убеждало многих артистов, включая саму Патти, давать бенефисы в его пользу, в пользу собрата-музыканта, попавшего в беду. При этом Мейплсон, ослепленный жадностью и сознанием собственного величия, оставался безразличным к их благополучию. Он возлагал

вину за свои неудачи на публику, артистов и звезд — хотя ни он, ни какой-либо другой агент никогда не потеряли и пенса на Патти.

Музыковеды относят Мейплсона и, в меньшей степени, братьев Стракошей к творцам belle epoque, к числу людей, придавших современный вид миру оперы и вырастивших ее великие голоса. На самом деле они были хищниками, охотившимися за талантами ради собственной выгоды и руководившими оперной индустрией подобно шайке воров. Если Патти и Мелба просили о выплате гонораров авансом

и на определенных условиях, то не просто из личного тщеславия, а для того, чтобы защититься от вороватых менеджеров. Публика, не имевшая понятия обо всем этом, ругала певиц за высокие цены и надменность, а менеджеры спокойно объясняли, что это — неотъемлемые черты звезд. Понятие «дивы-стервы» было их изобретением, родившимся из необходимости самозащиты.

Если бы Барнум не сказал, что «каждую минуту рождается идиот», эти слова произнес бы Мейплсон. В его операх на сцену с дешевыми декорациями выходила безразличная ко всему звезда в окружении неспевшихся артистов второго плана. Патти в его постановках скидывала туфли и уютно усаживалась на специально поставленный диван, чтобы спеть свою партию в предсмертном дуэте Анды и Радамеса. Драматическая сила оперы для агента-менеджера не значила ровным счетом ничего.

Подобные люди беспрепятственно правили оперой на протяжении двадцати лет, пока в 1888 году на смену Мейплсону в Лондоне не пришел некогда обучавшийся у него благородный Огастес Харрис. Ему удалось получить субсидии от аристократок, он заменил Патти Мелбой, разнообразил итальянские сезоны в Ковент-Гарден великими французскими и немецкими операми и — поскольку располагал собственными средствами — сломал порочную практику хищных агентов-менеджеров, сознательно отказавшись от комиссионных. Его друг Карл Роза, с не меньшей преданностью реформировавший практику оперных гастролей в Англии, умер в сорок семь лет. Это был золотой век славных голосов, расширения репертуара и зарождения чувства профессионального достоинства среди тех, кто стремился руководить национальными оперными театрами.

Поворотным моментом в Нью-Йорке стало открытие театра Метрополитен в 1883 году. Его финансировали дельцы-нувориши, неуютно чувствовавшие себя в Академии музыки, а руководила театром «голландская аристократия», не разрешавшая евреям иметь долю в компании. Мейплсон рассматривал «Мет» как

смертельную угрозу, называл его «новой желтой пивнушкой на Бродвее» и пытался уничтожить театр «звездным» сезоном во главе с самой Патти, впервые через двадцать лет вернувшейся в милый сердцу дом. Однако театр «Мет» с готовностью раскрыл бездонный кошелек для звезд и, кроме того, пригласил в противовес «беззвездную» немецкую оперу, дирижер которой, Вальтер Дамрош, поклялся «навсегда покончить с искусственными и убогими операми старой итальянской школы, которыми Мейплсон, Макс Стракош и другие до сих пор беспрепятственно кормили публику»69. Декорации и костюмы в Метрополитен были очень красивы, зал поражал великолепием.

Имидж солидного учреждения, а не паршивого театрика, который мог снять любой проходимец, нанес смертельный удар по нечистым на руку импресарио, и Мейплсон убрался из Америки, бормоча: «Нельзя победить Уолл-стрит!»70

Совет директоров «Мет», состоявший из бизнесменов, внимательно наблюдал за работой нанятых менеджеров. Первым из них стал агент Сары Бернар Генри Эббе; ему помогал оперный импресарио Морис Гро, чей дядя, Джо Гро, некогда работал на Стракоша. Сменив Дамроша, Гро стоял во главе «Мет» вплоть до ухода в отставку в 1903 году; на протяжении трех сезонов после смерти Харриса он одновременно руководил и Ковент-Гарден. Гро, по словам Дамроша, который не был ничем ему обязан, «проявлял благородство в отношениях с артистами, и те дарили его скупым (как это часто случается с оперными артистами) расположением, хотя и мучили постоянно. Он сидел в своем кабинете, словно паук, с утра до ночи, разбираясь с репертуаром, ссорясь с певцами или превознося их, и кроме этого не имел никаких интересов в жизни». Его единственной известной слабостью был покер.

Когда в 1902 году уже серьезно больному Гро не удалось закончить сезон с прибылью, его заменили продюсером дешевых оперетт Хайнрихом Конридом, заявившим, что он может руководить «Мет» более экономно, без великолепия Нелли Мелбы, чьи «переливающиеся всеми цветами радуги пузырьки звуков» приносили театру убытки каждый сезон начиная с 1893 года. Забота об экономии, проявлявшаяся Конридом, пришлась по душе новоиспеченным миллионерам, поддерживавшим компанию. Увы, им и в голову не приходило, что Конрид помимо своей зарплаты в двадцать тысяч долларов за пять сезонов еще и «снимет сливки» на триста тысяч; в своем обитом парчой офисе он давал уроки мастерства. Неотесанный и ничего не понимавший в музыке, он дал однажды указание Г. Малеру занять в спектакле тенора вместо баса, которого он не смог

найти. Он урезал зарплату музыкантов в Метрополитен и спровоцировал тем самым их первую в истории забастовку; выстоять Конрид смог только благодаря верности легендарного Энрико Карузо, контракт с которым унаследовал от Гро. Каждый раз, когда Карузо выступал не в Метрополитен — будь то в доме какого-нибудь богатея или на концерте, — Конрид получал часть его гонорара. В конце концов этого духовного сына шайки разбойников, основанной Стра-кошем и Мейплсоном, уволили за «прискорбные и непоправимые ошибки», в результате которых лучшие французские оперы и большая часть самых популярных произведений Пуччини перешли в репертуар соперничающего театра.

Во Франции изворотливые импресарио также уступили место профессиональным менеджерам, многие из которых были в прошлом музыкантами и ревностно относились к искусству. Великолепный бас Пьер Гайар отказался от блестящей певческой карьеры, чтобы обновить парижскую Оперу; мудрый Альбер Каре из «Опера-комик» обошел его, поставив «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси, необычайно популярную «Луизу» Шарпантье и оперы Дюка, Форе и Равеля. В Италии и Германии роскошные оперные театры бывших княжеств, некогда отданные на откуп безответственным импресарио, переходили под контроль властей и стали получать субсидии. Когда в 1898 году Милан не смог выполнить свои финансовые обязательства, комитет граждан помог спасти Ла Скала, назначив директором (sovrintendente) тридцатиоднолетнего Джулио Гатти-Казацца71* из Феррары, а главным дирижером — его ровесника Артуро Тосканини. Власть в опере перемещалась на сцену.

Открытое противостояние между старомодной скупостью и вдохновенным искусством дошло до крайней точки в Гамбурге, где в 1891 году пронырливый и напористый Бернхард Поллини нанял в качестве главного дирижера Густава Малера. Поллини (урожденный Барух Поль) хорошо платил своим звездам, но остальную труппу держал на нищенской зарплате, заставляя артистов петь по четыре спектакля в неделю. Он одним из первых поставил оперы Чайковского и весь цикл «Кольца нибелунгов», который затем возил на гастроли в Лондон. В новом словаре Гроува его назвали «интендантом международного класса»72. На самом деле он был рабовладельцем и мошенником.

Поллини получил лицензию на управление гамбургским театром от муниципальных властей на условиях 2,5% от выручки. Подобное соглашение называли «монополлини»73*. Он обещал Малеру должность художественного руководителя, но не давал ему слова при распределении ролей и при обсуждении

постановочных вопросов. Малер обвинял Поллини в «подлых штучках» и боролся с ним, чтобы защитить своих певцов от непоправимого ущерба, наносимого их голосам. Каждый вечер, возвращаясь домой, он чуть не сдирал кожу с рук, отмывая их после рукопожатия Поллини. Сбежать ему удалось только тогда, когда у больного раком Поллини уже не было сил ему помешать.

Впрочем, пять мучительных для Малера сезонов не прошли даром. Когда в 1897 году его назначили главным дирижером в Вене, он ворвался в придворную оперу подобно ангелу-мстителю, изгоняющему мошенников и паразитов, и провозгласил главенство художественного руководителя в управлении оперным театром. Он вдохнул новую энергию в сценографию и хореографию, поощрял стремление к совершенству и требовал честности при проведении всех коммерческих переговоров.

И самое главное, он довел до сознания публики идею того, что искусство оперы выше, чем способности исполнителей и желания организаторов. Искусство превыше всего, оно — самоцельно, и Венская опера под руководством Малера в течение десяти лет являла собой апофеоз искусства. В те же десять лет Тосканини терроризировал Ла Скала своим фанатичным пуризмом. В первое десятилетие двадцатого века обоим мастерам удалось внушить свои представления о стандартах искусства и театру Метрополитен.

В Лондоне и Париже дирижер и композитор Андре Мессаже по очереди побывал руководителем Ковент-Гарден, «Опера» и «Опера-комик». Заняв ключевые руководящие посты, музыканты благодаря своему авторитету изгоняли торгашей из храмов оперы — не сразу, не полностью, но в достаточной мере, чтобы обеспечить их окончательное поражение.

Последний залп со стороны пиратов был выпущен Оскаром Хам-мерстайном, изобретателем автомата для скручивания сигар. Отвергнутый Метрополитен, он в 1906 году построил оперный театр в Манхэттене, на 34-й Западной улице, пригласив в качестве примадонн Нелли Мелбу и восходящую звезду Луизу Тетраццини. С их участием в этом театре состоялись американские премьеры «Пеллеаса», «Луизы» и «Электры» Штрауса — все неудачные из-за руководства некомпетентного Конрида. Хаммерстайн платил четырем ведущим певцам четверть миллиона долларов в сезон и столько же клал себе в карман. Второй свой театр он построил в Филадельфии, третий — в Лондоне, в 1911 году. Ответом «Мет» стало увольнение Конрида и изменение финансовой политики, которое в конечном счете доконало Оскара. Важнейшую роль сыграл тот факт, что Карузо присягнул на верность «Мет». Его попросили назначить свои

условия, и он заморозил гонорар на двух с половиной тысячах долларов за вечер — это составляло половину того, что предложил ему Хаммерстайн, и одну шестую от его гонораров в Южной Америке. Председатель совета директоров **Otto X.** Кан был настолько тронут благородством тенора, что принял решение изъясняться с ним только на его родном языке и каждое утро по дороге в офис брал уроки итальянского у секретаря Карузо Бруно Дзирато.

У Хаммерстайна был бездонный карман, а его состояние было вложено в различные предприятия по всему Восточному побережью. Он продержался до 1910 года, когда Кан выкупил у него театр за миллион долларов; Ковент-Гарден одолел его лондонский театр спустя три года. С устранением Оскара оперный истеблишмент сомкнул ряды, снизил гонорары и закрыл доступ для посторонних. Партнер Тосканини Джулио Гатти-Казацца — высокомерный, любвеобильный, но верный делу — руководил Метрополитен в течение двадцати трех лет

и неизменно оказывался с прибылью. Ему удалось провести театр через Великую депрессию, урезав все выплаты, в том числе и собственную зарплату.

После смерти Кана в 1934 году Гатти-Казацца ушел на покой, передав дело им же обученным последователям, и прошло еще полвека, прежде чем перестало сказываться его влияние. В этот период Метрополитен установил шкалу гонораров, ставшую ориентиром для мировой оперы. Доходы от оперной сцены росли медленно, и агентам приходилось искать деньги на стороне — на безграничных просторах недограбленных концертных залов с их волнующими воображение виртуозами.

Первым организатором коммерческих концертов стало нечистое на руку сообщество производителей и распространителей клавишных инструментов, могучие промышленники, пришедшие на смену Муцио Клементи. «Рояль — это американское изобретение, — заявляет историк фирмы "Стейнвей". — В Америке внутрь рояля вложили железо»74. Борьбу за первенство вели между собой две компании — бостонская «Чикеринг и сыновья» (основанная в 1832 году) и нью-йоркская «Стейнвей», созданная в 1853 году немецким краснодеревщиком Хайнрихом Энгельхардом Штайнвегом и его четырьмя сыновьями. В шестидесятых годах XIX века обе компании строили концертные залы своего имени и рекламировали в них свои изделия. Это происходило на фоне падения цен после Гражданской войны, когда стало возможным наладить производство собственных моделей роялей. В следующем десятилетии обе фирмы стали производить пианино

для кабинетов. Они старались убедить людей, что американский дом нельзя считать правильно обставленным, если в гостиной нет фортепиано. Проблема состояла в том, чтобы заставить клиентов покупать рояли дорогих марок, когда по всему Западу продавались подделки под такими названиями, как «Стейнмей» или «Шамвей».

Уильям Стейнвей, наследный принц индустриальной державы, занимавшей четыреста акров земли на Лонг-Айленде, пришел к выводу, что сможет врезать свое имя в сознание покупателя, если какой-нибудь знаменитый пианист должным образом прославит его творение во всей Америке. Для этой цели он выбрал русского виртуоза Антона Рубинштейна, еврея по происхождению. Квадратный подбородок и львиная грива волос придавали ему такое сходство с Бетховеном, что ходили слухи, будто он незаконнорожденный сын маэстро. Дальновидный агент Джейкоб Гро заключил с санкт-петербургским львом контракт, и когда в 1872 году Стейнвей обратился к пианисту со своим предложением,

именно этот бывший помощник Стракоша привез его в Америку. В ходе восьмимесячных гастролей Рубинштейн дал двести пятнадцать концертов совместно с молодым польским скрипачом Генриком Веняв-ским, двумя певцами и камерным ансамблем; иногда он играл в двух-трех городах за день. «Руби», как называла его публика, получил восемьдесят тысяч долларов золотом, Венявский (его прозвищем стало созвучное фамилии «Wine-and-Whiskey» — «Вино и виски») — вполовину меньше. Партнеры беспрестанно ссорились. Джейкоб Гро не выдержал и, сказавшись больным, передал управление гастролями своему двадцатичетырехлетнему племяннику Морису. «Ну уж и не дай Бог никогда поступать в такую кабалу! — жаловался Рубинштейн в своих мемуарах. — Здесь нет места искусству: это чисто фабричная работа. Артист теряет свое достоинство — деньги и больше ничего»75. Учитывая почтенный возраст пианиста и неопытность менеджера, можно сказать, что Руби сокрушался как по поводу собственных неудобств, так и по поводу неосмотрительной передачи власти в руки Гро.

Впрочем, для Стейнвея гастроли обернулись беспрецедентным триумфом. Рояли, обклеенные афишами с большой надписью «Стейнвей», выдержали все перевозки. Слушатели заполнили «Стейнвей-холл» до отказа, чтобы услышать исполнение Рубинштейном его собственного концерта ре минор в сопровождении оркестра, собранного Теодором Томасом, основателем ряда американских оркестров. Рубинштейн настоял на проведении сольных вечеров, опровергнув страхи Гро,

что люди не захотят платить большие деньги, чтобы послушать одного человека. В один вечер он сыграл семь сонат Бетховена, другой посвятил Шуману, и оба раза был восторженно принят. Американская публика стала более утонченной, чем при Стракоше.

А в это время в Бостоне Чикеринги размышляли над успехами Стейнвея. В 1875 году судьба свела их с немецким пианистом Хансом фон Бюловом, бывшим зятем Листа, чья жизнь рухнула, когда Козима, его жена, ушла к Вагнеру. Бюлов умолял друзей найти ему менеджера, который увез бы его подальше от мест, где разыгралась его семейная трагедия. Друзья познакомили его с Бернардом Ульманом, бывшим партнером Стракоша, который добился процветания в Европе и жаждал вновь завоевать Америку. Ульман отправил Бюлов а на гастроли по России, где тот познакомился с музыкой Петра Ильича Чайковского. После этого он продал музыканта Чикерингу, заявившему, что «великолепный тур Рубинштейна по Соединенным Штатам лишь усилил желание публики увидеть и услышать фон Бюлова». Чикеринги сделали высокую ставку. Известный своим

холерическим темпераментом Бюлов раньше играл только на инструментах, изготовленных его берлинским другом Карлом Бехштейном. Он дважды отвергал рояли Стейнвея.

18 ноября 1875 года в Бостоне, родном городе Чикерингов, состоялся американский дебют Ханса фон Бюлова. Он исполнил концерт Бетховена с оркестром, собранным Леопольдом Дамрошем. Спустя неделю он представил мировую премьеру си-бемоль-минорного фортепианного концерта Чайковского, громоподобного произведения, переданного ему композитором после того, как Николай Рубинштейн, брат Антона, назвал его «никчемным и невозможным для исполнения». Под руками Бюлова концерт произвел фурор, и ему пришлось повторить финал на бис.

А после этого гастроли развалились. В газетном интервью Бюлов оскорбительно отозвался о встреченных им в Новом Свете немцах, думающих только о пиве. Он сорвал афишу Чикеринга с рояля и заявил публике: «Я не коммивояжер». Лихорадочно возбужденный, тенденциозно настроенный, он пребывал на грани психического срыва. Он уехал из Америки, не сыграв четверти из намеченных концертов, однако в целом гастроли имели успех, так как способствовали продаже тысяч роялей и подтвердили интерес публики к позднему Бетховену. Теперь каждый мало-мальски смыслящий производитель роялей стремился к организации концертов. Бехштейн строил залы в Берлине и Лондоне, Плейель

— в Париже, Стейнвей построил еще один зал в Лондоне.

Пианисты не скупились на похвалы все расширяющейся сети концертных залов США, правда, при этом они иногда путали заказчиков, поскольку переходили от одного к другому. Вернувшись в Европу, Рубинштейн стал приверженцем Бехштейна. Бюлов снова приехал в США в 1888 году и играл на рояле Кнабе. Спустя три года Чайковский открыл Карнеги-холл также на «Кнабе», но потом перешел на «Стейнвей». Патти, еле-еле перебиравшая клавиши, выбрала «Кимболл». Падеревский и Рахманинов были людьми Стейнвея. Чикеринг остался ни с чем. Наметилась четкая корреляция между уровнем артистов, игравших на концертах под маркой того или иного производителя роялей, и состоянием рынка.

На рубеже столетий производство роялей достигло пика, а потом, когда благодаря граммофонам и радиоприемникам музыка пришла в дома без особых усилий, стало постепенно падать. Изготовители роялей, повторив судьбу шарманщиков и кастратов, практически исчезли. Главным наследием, оставшимся после них, стало укоренение в Америке постоянных и разумно регулируемых концертных сезонов. Благодаря Стейнвеям и Чикерингам страна открыла двери

первоклассным солистам, а оркестры, где бы **они ни возникали, могли беспрепятственно развиваться. Теодор Томас создал симфонические оркестры в Нью-Йорке, Бруклине, Цинциннати и Чикаго. Майор Генри Ли Хиггинсон, герой Гражданской войны и потомственный банкир, в** 1881 **году организовал Бостонский симфонический оркестр и пригласил из Лейпцига вдохновенного Артура Никиша, чтобы поднять его до должного профессионального уровня.** В 1893 **году оркестр был создан в Сент-Луисе, в** 1900 **— в Филадельфии и Далласе, в** 1903 **— в Миннеаполисе и Сиэтле, в** 1911 **— в Сан-Франциско. К началу Первой мировой войны в Америке не осталось ни одного уважающего себя крупного города без оркестра.**

В игру вступила целая армия посредников, поставлявших оркестрам солистов и дирижеров. Этот выводок концертных агентов, гордившихся соблюдением кодекса чести и заверявших контракты у нотариусов, вероятно, не следует путать с их бесчестными предшественниками, жуликоватыми поставщиками оперных увеселений— хотя во многих случаях концертный агент оказывался всего лишь оперной акулой, сменившей бархатную куртку на деловой костюм.

Ханс фон Бюлов, человек, которому трудно было угодить, писал своей бывшей жене о Бернарде Ульмане буквально

следующее: «В целом я до сих пор нахожу его вполне приемлемым; его вежливость и искренность, безусловно, заслуживают поощрения»76. Неужели речь идет о том же самом Бернарде Ульмане, который однажды выставил Генриетте Зонтаг счет на 6.701,32 доллара на «покрытие своих расходов по рекламе»? Жак Оффенбах, приехавший в Америку с помощью Мориса Гро, отмечал «неустанную работу, всяческую заботу, невероятную активность» своего агента; по его словам, «ежечасная и ежедневная занятость состарила его до срока»77. Трудно найти лучший пример беззаветной преданности искусству. Даже Морис Стракош как-то признавался в Париже, что «преобразился». Всему миру показалось, что музыкальному бизнесу, теперь уже прочно устоявшемуся, грозит опасность стать слишком добродетельным.

IV

Компания Вольфов

Обмен был равноценным: Европа одарила Америку музыкой, а Америка в ответ подарила Европе музыкальный бизнес. В 1875 году, когда Ханс фон Бюлов под присмотром Бернарда Ульмана пересекал Атлантику, Альберт Гутман открыл концертное агентство под каменными сводами Венской придворной оперы, где мимо него не мог пройти ни один музыкант. Спустя год, в то время как Морис Гро представлял Америке Жака Оффенбаха, Альфред Шульц-Куртиц основал агентство в Лондоне для проведения фестиваля Рихарда Вагнера. Примерно тогда же в Берлине усталый Антон Рубинштейн вошел в музыкальный магазин «Боте унд Бок» и стал изливать душу его симпатичному владельцу: «Я езжу по миру, чтобы зарабатывать деньги для своей семьи, и мне нужен кто-то, кто мог бы заняться организацией концертов и защищать мои личные права», — вздыхал он. «А у меня как раз есть такой человек», — ответил Бок и вызвал из-за прилавка служащего по имени Герман Вольф, оторвав его от дел. Бок знал, что деятельной натуре Вольфа тесно в стенах скромного музыкального магазина. Но даже он не мог предвидеть, что через двадцать лет Вольф станет кайзером музыкальной Германии.

Впрочем, Берлин был культурным захолустьем по сравнению с Веной, где начал свою деятельность Гутман. На приеме в честь приезда Рихарда Вагнера он подружился с музыкантами Венского филармонического оркестра и договорился, что билеты на концерты будут продаваться в его офисе. Вскоре ему удалось продать вдвое больше

абонементов, чем вмещал зал «Музикферайна», и это позволило оркестру повторять концерты без дополнительных репетиций. Гутмана попросили помочь в привлечении солистов, и когда звезды приезжали в Вену, он старался уговорить их остаться еще на один вечер и принять участие в камерных и вокальных концертах. За это в программках Венского филармонического оркестра рекламировались только его независимые проекты. Ему удалось заручиться поддержкой

одного из членов дома Габсбургов, после чего он стал именовать себя не иначе как «Albert Gutmann, k. und k. Hofmusikalienhandlung» — «Альберт Гутман, поставщик музыкальных услуг королевского и императорского двора». «Он царил в концертном мире Вены, почти не имея соперников»1, — рассказывал один незадачливый скрипач.

По мере роста своего благосостояния Гутман начал издавать ноты. По рекомендации Иоганнеса Брамса он напечатал этюды семнадцатилетнего Ферруччо Бузони, но отказал Хуго Вольфу. Один из примечательных случаев его вмешательства в творческий процесс имел место в 1884 году, когда, завороженный возвышенным текстом посвящения архиепископу Максу Эмануэлю Баварскому, он издал квинтет, написанный зрелым, но малоизвестным тогда музыкантом Антоном Брукнером. Судьба композитора, вытесненного на обочину музыкальной жизни могущественными пробрамсовскими критиками, резко изменилась к лучшему. Артур Никиш, ознакомившись с партитурой его Седьмой симфонии, сказал, что «со времен Бетховена еще не создавалось ничего, что приблизилось бы к ней», и провел блестящую премьеру в Лейпциге. В Мюнхене тем же произведением дирижировал Герман Леви, и после этого концерта Брукнер, обратился к Гутману, который согласился издать симфонию — при условии, что композитор заплатит тысячу гульденов на покрытие типографских расходов. Леви организовал сбор денег и накануне шестидесятилетия Брукнера преподнес ему его первую изданную симфонию. Через пять лет композитор принес Гутману свою Четвертую симфонию. И хотя Венский филармонический оркестр успешно справился с исполнением, условия публикации не изменились — тысяча гульденов от спонсора или издания не будет. Снова были собраны деньги, но на сей раз Гутман совершил страшный грех — он нарушил пожелания композитора и издал партитуру со своими поправками. Дирижеры и ученые по сей

день мучительно пытаются восстановить исходные намерения Брукнера.

Благодаря своим связям с Филармоническим оркестром, нотоиздательскому бизнесу и магазинчику роялей на Химмельспфёртнерштрассе Гутман смог резко активизировать музыкальную деятельность в городе Шуберта и Штраусов. Его контора под сводами оперного театра стала тем местом, куда прежде всего устремлялись приезжавшие в город музыканты (Лист, посещая Вену, просил поселить его «поближе к Гутману»), а устраиваемые им концерты проложили путь к вершинам славы для многих молодых солистов. Мало кто из них заметил, однако, что в 1907 году он внезапно продал дело, перенес нервный срыв и умер2.

Своим успехом Гутман был обязан дружеским отношениям с Венским филармоническим оркестром. Единственный случай, когда его влияние оказалось под угрозой, связан с возникновением внутри оркестра семейных интересов «высшего порядка». В 1881 году семнадцатилетний еврейский мальчик из румынского городка Яссы произвел сенсацию, исполнив только что написанный скрипичный концерт Карла Гольдмарка. Несмотря на юный возраст, Арнольда Розе сразу же посадили на место концертмейстера оркестра. «Чистота его интонации вошла в поговорку, — комментировал скрипач Карл Флеш. — Что касается интерпретации, то главными его достоинствами были искусство фразировки и та абсолютная уверенность, с которой он всегда безошибочно находил единственно верные динамические и агогические оттенки. Идеальный лидер оркестра, неумолимо ведущий за собой других, [он] потрясающе читал с листа и действительно помогал дирижеру»3. Розе прослужил в оркестре пятьдесят семь лет, после чего его безжалостно изгнали пронацистски настроенные коллеги.

Скандальный, похотливый, неумный Розе в равной мере вызывал как симпатии, так и неприязнь, и эти чувства только усилились, когда в 1897 году главным дирижером оркестра стал Густав Малер. Розе и Малера связывали сложные родственные отношения. В 1898 году брат Розе, виолончелист Эдуард, женился на сестре Малера Эмме, а спустя четыре года сам Арнольд женился на его другой, самой любимой, сестре Жюстине. За те десять лет, что Малер возглавлял оркестр, Розе превратился в мелкого тирана. «Его обуял своего рода цезаризм, и он распоряжался оркестром с жестоким и узколобым деспотизмом»4, — писал композитор

Франц Шмидт, бывший тогда виолончелистом Филармонического оркестра.

Старший брат Розе, Александр, не обладавший таким темпераментом, обосновался в Вене в качестве музыкального издателя и агента. Как издатель он публиковал сборники сентиментальных пьес для фортепиано, сочиняемых и исполняемых дилетантами-аристократами. Как агент он обладал настоящим чутьем на молодых скрипачей и сумел открыть Фрица Крейслера и Яна Кубелика. Крейслер называл его «celebrissima e illustrissima impresa dei più grandi e conosciuti artisti del vecchio e nuovo mondo» — «знаменитейший и просвещеннейший импресарио самых великих и известных артистов Старого и Нового Света»6, — но Александру никак не удавалось надолго сохранять платежеспособность, и приходилось обращаться к знаменитому брату за поддержкой. Организованные им концерты не могли сравниться с гутмановскими ни по блеску, ни по количеству влиятельных покровителей, а исполнители часто были совершенно

неизвестны публике. Для того, чтобы прибрать к рукам часть дела Гутмана, ему требовалось заручиться связями с Венским филармоническим оркестром.

В 1900 году Александру Розе пришла в голову блестящая идея: оркестр, по его мысли, мог бы стать культурным посланником дряхлеющей империи, трещины на национальном фасаде которой можно было бы спрятать за славой общего музыкального наследия. Он собрал комитет из влиятельных и известных горожан и объявил сбор средств для организации гастролей оркестра на Всемирной выставке в Париже. Музыканты пришли в восторг, но родной брат Розе — то ли из формальных соображений, то ли из тревоги за предприятие, затеянное братом, — решительно воспротивился. На собрании оркестра Арнольд заявил, что в июне в Париже будет слишком жарко и слишком дорого, что отели там неудобные, а публика не разбирается в музыке6. Однако его никто не поддержал, и гастроли состоялись. Они стали подлинным прорывом в отношениях между двумя странами, вызвавшим восторженные отклики со стороны молодых политиков Поля Пикара и Жоржа Клемансо. Однако с финансовой стороны гастроли обернулись полной катастрофой. В середине поездки, поняв, что им не хватит денег на оплату обратного пути, музыканты отправили Малера к барону Альберту Ротшильду, главе семейного банка, чтобы попросить у него двадцать тысяч франков.

Следующей зимой Александр Розе организовал в честь Малера мировую премьеру его юношеской кантаты «Жалобная песнь». Исполнение было скверным, прием — более чем сдержанным; некий критик-расист настойчиво подчеркивал кровные связи между Малером и «его зятем, импресарио и торговцем от музыки Александром Розе»7. В Вене тех лет этот намек на общие семитские корни мог нанести больший ущерб, чем обвинение в непотизме8*. Александр, не обладавший стойкостью Малера, сдался под напором музыкальных и домашних проблем. Его жена, английская старая дева, помешанная на сцене, в период ухаживания перепутала его с прославленным Арнольдом, а после свадьбы, открыв для себя творческое бессилие мужа, превратила семейную жизнь в ад. После развода дела Александра пришли в упадок, попытки организовывать концерты становились все более жалкими. Его солисты, в том числе Крейслер и Кубелик, перешли к Гутману. К моменту преждевременной кончины Александра в 1911 году (в том же году умер и Малер) его концертное агентство приносило меньше, чем нотное издательство. Пятого ноября 1911 года Венский филармонический оркестр посвятил памяти Розе исполнение Пятой симфонии Бетховена, отдав тем самым долг человеку, создавшему всеевропейскую репутацию коллективу.

В дальнейшем историки будут писать, что эту репутацию оркестр создал себе сам, создал из ничего, благодаря воле музыкантов и волшебному искусству дирижеров, совершенно не упоминая о важнейшей роли Гутмана и Розе. Но когда в 1918 году Австрийская империя рухнула и ее блестящая столица превратилась в обычный провинциальный город, от голодной смерти Венский филармонический спасла только система абонементов, придуманная Гутманом, а гастрольные планы, разработанные Розе, способствовали сохранению его славы.

Герман Вольф с трудом осваивал новую профессию. Разъезжать с Антоном Рубинштейном по заснеженным просторам от Силезии до Герцеговины было совсем не просто, а ему приходилось еще и мириться с особенностями диеты и сладострастными наклонностями пианиста. Руби со скандалом покидал любой ресторан, где ему не могли приготовить блюдо «au naturel», и был способен сделать пятидесятимильный крюк по грязной дороге в поисках дамского общества. Ханс фон Бюлов, второй клиент Вольфа, отличался буйной мизантропией и склонностью к

суицидальной депрессии. Приходилось забивать рамы на верхних этажах, чтобы предотвратить попытку самоубийства.

Если бы Вольф повсюду возил с собой музыкальный словарь, ему вряд ли удалось бы найти в нем описание двух более воинственных персонажей. Если оба музыканта останавливались в одном и том же небольшом лондонском отеле, ему приходилось идти на немыслимые ухищрения, чтобы помешать им увидеть друг друга. Конечно, защищая клиентов от потрясений и неудобств, Вольф завоевывал их безграничное доверие. «Г-н Вольф, мой агент — очаровательный человек, образованный, любезный, честный, умеющий жить и веселый»9, — говорил Бюлов; не было другого человека, о котором он отозвался бы с такой теплотой.

Вольфу приходилось употреблять все свое очарование, знания, любезность, умение вести дела и юмор, чтобы артисты соглашались играть. Он раздавал и писал интервью от их имени, деликатно и разумно управлял их финансами, устанавливал связи везде, куда они приезжали. Будучи с Рубинштейном в Барселоне, он узнал, что некий дирижер ищет произведение для открытия концертного сезона, и подписал контракт за ничего не подозревающего немецкого композитора Фердинанда Хиллера. К моменту своего возвращения в Берлин в 1880 году Вольф уже был известен концертирующим музыканта» всей Европы. В возрасте тридцати пяти лет он создал агентство «Концертная дирекция Германа Вольфа», в списках которого, помимо Рубинштейна и фон Бюлова, значились умнейший скрипач Йозеф Иоахим и его жена,

певица-сопрано Амалия, французский композитор Камиль Сен-Санс, с которым Вольф познакомился во время поездки вместе с Руби в Париж, бельгийский тенор Эрнст Ван Дик, пианисты Эжен д'Альбер и Эмиль Зауэр и дюжина других, менее громких имен. На важнейшем посту представителя Эбби, Шеффеля и Гро в Европе Вольф искал исполнителей для Метрополитен; кроме того, он стал агентом оркестров Лондона, Парижа и Копенгагена.

Самые грандиозные идеи Вольф приберегал для Берлина. В январе 1882 года он привез в столицу Германии Ханса фон Бюлова с его Мейнингенским ансамблем из сорока восьми первоклассных музыкантов и Иоганнесом Брамсом, исполнившим свой си-бемоль-мажорный фортепианный концерт. Реакция на эти концерты представляла собой смесь восторга и замешательства.

Спустя десять лет после провозглашения Германской империи население Берлина увеличилось до полумиллиона человек, но культура развивалась слабо. Музыкальная жизнь ограничивалась оперным театром, руководимым аристократами, и придворным оркестром во главе с антрепренером Беньямином Бильзе — по его распоряжению во время исполнения Бетховена слушателям подавали пиво и кофе. Берлин нуждался в чем-то лучшем, и гастрольный оркестр Бюлова показывал, к чему следует стремиться.

Так случилось, что через несколько недель многие оркестранты ушли от Бильзе — он недоплатил им за гастроли по Польше и купил билеты четвертого класса вместо обещанного третьего. Объединившись, пятьдесят четыре музыканта создали Берлинский филармонический оркестр и обратились к Герману Вольфу за практическим советом. Он нашел им место для выступлений — манеж для катания на роликовых коньках, а после обнадеживающего дебюта уговорил двух друзей-бизнесменов переделать его в концертный зал. Были объявлены две серии абонементных концертов под управлением местных дирижеров, Людвига фон Бреннера и Карла Клиндворта. Иоахим, руководитель Высшей школы музыки, заявил, что готов прийти на помощь в любой момент, и этот момент наступил очень скоро: в сентябре 1886 года во время пожара в казино голландского города Шевенинген погибли все инструменты оркестра. Чтобы поддержать дух музыкантов, Иоахим согласился дирижировать большинством концертов следующего сезона. Самые богатые люди Берлина, во главе с семействами Мендельсонов и Сименсов, сделали щедрые пожертвования в фонд оркестра. Однако настоящее спасение пришло от Вольфа, предложившего услуги для организации концертов, причем исключительно на свой риск. Он выдвинул только одно условие: главным дирижером станет Ханс фон Бюлов.

Так и не оправившийся после ухода первой жены к Рихарду Вагнеру, Бюлов жил в Гамбурге с кроткой второй супругой Марией и дирижировал там концертами, которые организовывал для него Вольф, В пятьдесят семь лет, после смерти Вагнера и охлаждения отношений с Брамсом, Бюлову, утратившему большую часть прежних амбиций, было не так-то легко перебраться в Берлин. Однако Вольф обещал ему полную свободу в составлении программ, любое необходимое количество репетиций и возможность стать фигурой национального масштаба. Последнее обстоятельство стало решающим.

Бюлов открыл берлинский сезон беспрецедентно серьезной программой — три симфонии (Моцарта, Гайдна и Бетховена) и никакого концерта, никаких мелочей «на десерт». Оркестр играл как одержимый, «по-мужски», критики восторгались тем, что наконец-то из музыкального исполнительства ушла всякая мишура. «Больше я не стану пропагандировать плохую музыку»10, — заявил Бюлов. Он берег свои силы для высочайших целей немецкого искусства, и его концерты принимали характер священнодействия; пиво и кофе были изгнаны из стен бывшего манежа. К концу своего первого сезона Берлинский филармонический стал ведущим оркестром великой Германии.

Концерты Бюлова отличались накалом страстей и непредсказуемостью. Он мог приказать служителям запереть двери и сыграть второй раз Девятую симфонию Бетховена, если считал, что публика недостаточно оценила музыку. Он полагался на Вольфа во всех практических вопросах, включая выбор солистов, и позволял ему предлагать собственных музыкантов. В феврале 1889 года ми-бемоль-мажорный концерт для фортепиано Мошелеса исполнил двенадцатилетний берлинский вундеркинд Бруно Вальтер Шлезингер. Увидев своими глазами «блеск вдохновения и концентрацию энергии» Бюлова, мальчик «понял, для чего был рожден»11, и решил стать дирижером. Бруно Вальтеру предстояло стать одним из столпов Берлинского филармонического оркестра.

На протяжении пяти лет Бюлов давал берлинцам бесконечную пищу для разговоров — как своими выступлениями, так и своими выходками. Его бичующий язык не щадил никого — ни исполнителей, ни публику, ни самого кайзера. Он ссорился с Иоахимом, оскорблял евреев, напоминал Королевскому оперному театру, что тот является учреждением искусства, а не армейской казармой, читал скабрезные стихи, обращался к прусским юнкерам на прекрасном французском и превратил зал Филармонии в форум для демократических дебатов. Дирижируя Героической симфонией Бетховена он надел черные перчатки, а прощальный концерт посвятил отправленному в отставку

Бисмарку, нанеся тем самым публичное оскорбление молодому кайзеру.

В эпоху Вильгельма такие вольности в Берлине вряд ли могли сойти с рук, но Бюлов уже подал в отставку. В письме к Вольфу он жаловался на однообразие; жене он признавался,

что не в состоянии еще выше поднять планку. Оркестранты умоляли его вернуться, но, дав концерт в пользу пенсионного фонда музыкантов, он для восстановления сил отправился в поездку по Египту, где и умер. Памятником ему стали великий оркестр и профессиональный совет: «Дирижируя, держи партитуру в голове, а не голову в партитуре».

Оставшись без Бюлова, оркестр обратился к Вольфу с просьбой найти ему замену, и, испытав молодых Рихарда Штрауса и Феликса Вейнгартнера, принял первую из предложенных им кандидатур — Артура Никита. Этот венгр с глубоко посаженными глазами дирижировал, почти не поднимая палочку. Если Бюлов соприкасался с оркестром каждым своим нервом, то от Никиша исходило ощущение властного достоинства, которое, по его воле, вырастало в мощное воплощение силы музыки. Если его предшественник мог остановить репетицию, чтобы исправить какие-то погрешности, то внешне довольный Никиш проигрывал произведение целиком, а потом спокойно и даже шутливо разъяснял внимавшим ему музыкантам их ошибки. Если какой-то пассаж получался слишком громким, он подстраивал оставшуюся часть симфонии таким образом, чтобы случайное недоразумение показалось плодом вдохновенного намерения. Зал Филармонии стали называть «Viel Harmonie» («Много гармонии»), и вместе с Никишем там воцарилось человеческое и музыкальное согласие.

Он ввел в репертуар произведения Чайковского и Брукнера, расширил возможности оркестра и позволил ему расправить крылья в гастрольных поездках, организованных Вольфом, — во Францию, Россию, Австрию, Италию, Испанию и Португалию. Берлинский филармонический стал первым оркестром со столь обширной географией гастролей, а маэстро всего мира старались имитировать деликатные манеры Никиша. Это был самый прославленный концертирующий коллектив в мире, который кайзер Вильгельм разрушил в 1914 году, демонстрируя неистовую самоуверенность пробуждающейся Германии. Вольфа принимали при дворе и уважали везде, где звучала музыка.

Не все восхищались его достижениями. Штраус жаловался, что оркестр представляет собой «вотчину агента Германа Вольфа»12, и утверждал, что любой музыкант, желающий выступать в столице, должен брать Вольфав менеджеры. Высказывал недовольство и Вейнгартнер.

Вольф, стремясь избежать неприятностей, предложил Штраусу место дирижера оперного театра Метрополитен, где он получал бы в три раза больше, чем в Германии; получив отказ, он обеспечил ему профессорскую должность в Берлине, от которой композитор, пребывая в дурном расположении духа, тоже отказался. Впрочем, со стороны композитора, даже такого значительного, как Штраус, было крайне неразумно ссориться с ведущим организатором немецкой музыки, и между ними установились настороженно-любезные отношения.

Вольф открывал перед исполнителями возможности мировой карьеры благодаря своим способностям полиглота и контракту с Метрополитен. После удачного дебюта в Берлине артист мог рассчитывать получить от Вольфа предложение мирового турне, от Ставангера до Сан-Франциско. Фриц Крейслер, благоразумно распорядившийся, чтобы половина билетов на его берлинский дебютный концерт была куплена неким меценатом, немедленно отправился на гастроли по Скандинавии и странам Средиземноморья, а оттуда — в Америку, где заработал две тысячи пятьсот долларов в течение первого сезона; это в пять раз превышало средний доход в Германии. Чайковский, представленный Вольфу Никишем и Бюловым, получил возможность открыть Карнеги-холл в 1891 году; Бузони отправили на целый год, обернувшийся неудачным, в Бостон, где главным дирижером был тот же Никиш. Вольф стал всемирным колонизатором; по своему экспансионизму он не уступал самым воинственным генералам Вильгельма. Когда кайзер отправился с визитом в Россию, к своему кузену-царю, Вольф удостоился чести развлекать их. Вернувшись в Берлин, Вильгельм мог неожиданно заехать в дом Вольфа на чашку чая.

Ни одному концертному агенту до Вольфа и в течение многих лет после него не удавалось наладить связи в таких высоких сферах. Многие недоверчиво относились к мотивам его поведения, опасаясь, что национальное искусство попадет под контроль политических и коммерческих, а не музыкальных интересов. «В течение следующих пятидесяти лет развитие концертной жизни в Германии, благодаря его влиянию, ни в коей мере не было связано ни с творческими, ни с социальными потребностями, — утверждал мудрый Карл Флеш. — Так реализовалась идея Вольфа о политико-экономической равнозначности исполнительского искусства и продуктов сельского хозяйства или промышленности. Почему нельзя "заказать" или "отправить" виртуоза, как это

делают с пшеницей или сталью? Это просто вопрос организации; общества, "производящие" концерты, должны привыкнуть "заказывать" артистов через центральное агентство. Спрос и предложение должны определять гонорар артиста точно так же, как определяется стоимость

акций и других биржевых активов... Теорию Вольфа следует рассматривать как совершенно новую. Более того, его самого рассматривали как знатока, повлиять на которого невозможно»13.

Считалось, что от Вольфа может зависеть жизнь и смерть музыканта. Он был движущей силой, он сотрясал устои, он искусно манипулировал, он созидал. В отличие от агентов прошлых лет, он не ограничивался тем, что поставлял музыкантов по заявкам. Для удовлетворения уже существующего спроса он активно искал еще пустующие ниши и заполнял их продуктом; он предугадывал изменения во вкусах публики и заранее натаскивал своих артистов, чтобы удовлетворить их. Он был барометром музыкальных вкусов и разъяснял артистам, что существуют «циклы, когда успех имеют темпераментные музыканты, и циклы, когда публика предпочитает безликих; иногда преобладает интерес к тому, что выходит за рамки музыки, иногда больше всего требуется механическая точность... Приходит время, когда все без ума от пианистов, потом его сменяет эпоха, когда звездами становятся скрипачи; иногда нужны вундеркинды, а потом никто не хочет слушать детей»14. Вольф заботился о том, чтобы иметь надежное укрытие и в дождь, и в зной; этот человек не боялся смены сезонов.

Артисты отдавали ему десять процентов от своих заработков, и он сделал такой размер комиссионных стандартным для Европы. Его условия не подлежали обсуждению и были твердо обоснованы. Музыкантов, приходивших в контору Вольфа, встречало предупреждение в виде портрета хорошо известной певицы в нижнем белье. Надпись на табличке гласила, что г-жа Х. имела неосторожность не возместить герру Вольфу затраты на организацию ее концерта.

Он был скуп на любезности даже по отношению к знаменитостям, и однажды композитор Макс Брух, не допущенный на генеральную репетицию собственных произведений, резко отозвался о «свинарнике, который устроил Вольф в Филармонии». Тем не менее даже противники признавали безупречность музыкальных вкусов Вольфа. Единственное, что могло нанести ущерб этим вкусам

— это чрезмерная любовь к деньгам. Огромное множество музыкантов тогда, как и сейчас, были готовы платить за собственные концерты, и среди них — молодые композиторы, у которых не было иного пути донести свои творения до публики. Вольф брал у них деньги и ничего не делал. Если он считал концерт недостойным внимания, то даже не утруждался его анонсированием. Густав Малер, дирижировавший Берлинским филармоническим оркестром на мировой премьере

своей Второй симфонии, увидел полупустой зал. Но, как и Штраус, Малер не осмелился упрекнуть «большого страшного Вольфа»

Очень немногие музыканты решались спорить с Вольфом, и самым известным среди них стал Игнацы Ян Падеревский, вдохновенный пианист с буйной гривой рыжих волос, ставший первым премьерминистром независимой Польши. Будучи еще молодым, никому не известным музыкантом, Падеревский умолял Вольфа разрешить ему принять участие в концерте Рубинштейна и получил грубый отказ. Вскоре после этого он обратился к Вольфу с просьбой организовать для него сольный концерт, и эта просьба снова была отвергнута без видимых причин. Тем временем его варшавский издатель убедил Ханса фон Бюлова продирижировать в Берлине фортепианным концертом Падеревского, взяв в качестве солиста самого автора. Услышав громовые аплодисменты, Вольф устремился в артистическую комнату Падеревского. «Я искренне рад вашему успеху, — сказал агент, — и я предлагаю вам не меньший успех под моим руководством не только в Германии, но и в любой стране мира. Я уверен, что это у нас получится». Падеревский ответил, что буквально несколько месяцев назад Вольф отказал ему, а он тем временем уже нашел себе хорошего агента, лондонского импресарио Дэниела Майера.

«Это все бизнес, друг мой, только бизнес! — воскликнул Вольф. — Не относитесь к этому так серьезно. Переходите ко мне, и вы останетесь довольны!» Падеревский не соглашался. «Ну, что же, — сказал Вольф. — Может быть, мои слова покажутся вам невероятными, но если ваш окончательный ответ — "нет", то я обязан вас предупредить, что вы об этом пожалеете»16.

На следующий день оркестр саботировал концерт совершенно безобразным исполнением. Бюлов соскочил с дирижерского подиума и убежал со сцены, когда

Падеревский еще играл свое соло, вызвав недоумение публики и полностью нарушив атмосферу концерта. «Неужели он заодно с Вольфом?» — гадал пианист, поклявшийся, что ноги его не будет больше в Берлине.

Спустя двенадцать лет, когда Майер ушел на пенсию, Падеревский обнаружил, что его немецкие ангажементы таинственным образом перешли в руки Вольфа. Будучи проездом в Берлине, он получил приглашение от Вольфа и застал его на смертном одре. «Он был очень болен и слаб, но сумел сказать мне, что ценит мой визит больше, чем может выразить, и что хочет, чтобы я знал, как он сожалеет обо всем зле, причиненном мне в прошлом. Бедняга! Он надеялся, что я смогу простить его!»17

Падеревский безжалостно отклонил извинения, однако в его рассказе есть определенные противоречия, позволяющие предположить, что антинемецкие настроения возобладали здесь над точностью воспоминаний. Оскорбленный тем, что берлинский таксист обругал его прическу и посоветовал постричься, гордый поляк раздул пустяковый инцидент в международный скандал, который Вольф, при всем его такте, уладить не мог. Судя по всему, именно это и стало причиной ухода Падеревского. Однако он скоро понял, что концертные звезды вряд ли смогут исключить Берлин из маршрута своих гастролей.

Дочь Вольфа вспоминает, что в детстве часто видела в доме Падеревского, который даже написал ей доброе посвящение в альбоме для автографов в феврале 1898 года, через семь лет после объявления «пожизненного бойкота». Вольф, при всех допущенных им ошибках, был ценителем музыкальных талантов. Он мог обижаться на упрямство Падеревского, но он не саботировал артистов — даже тех, кто, подобно Флешу, уходил от него к другим агентам. Кругленький бородатый человек с располагающей улыбкой, он больше всего на свете любил обедать с живыми звездами по субботам, после утренних репетиций в Филармонии. Он приглашал к гудящему столу молодых музыкантов и поощрял их на пробу сил перед львами концертной сцены. Он помогал им найти жилье по карману, а двери его собственного дома были открыты для голодных новичков. Работа во многом стала для него продолжением семейной жизни. В его отсутствие конторой железной рукой заправляла его супруга Луиза, бывшая актриса из Вены. Брат Карл, ставший его партнером, учился ремеслу, устраивая гастроли пианистам Иосифу Гофману и Эжену д'Альберу.

Дочери Эдит и Лили начали работать в агентстве еще школьницами.

В конце 1901 года, во время строительства нового Бетховенского зала, Вольф слег с заболеванием кишечника. В это время в Берлине проходил международный конгресс по хирургии, и оперировать его пригласили ведущих мировых специалистов. От их вмешательства Вольф оправиться не смог и 3 февраля 1902 года, в возрасте пятидесяти шести лет, скончался. Берлинский филармонический оркестр под управлением Никиша и Филармонический хор под управлением Зигфрида Окса воздали последние музыкальные почести пионеру, который, по оценке журнала «Музик», «создал в Берлине монополию на проведение концертов и ангажирование артистов и довел свою деятельность до уровня, недосягаемого ни для одного из его соперников»18. Единственная нечестность, которую он, по слухам, себе позволял, состояла в том, чтобы сообщать дебютантам, что в зале

находятся Бузони или Иоахим, отчего у молодых исполнителей кровь стыла в жилах.

К началу XX века каждый крупный город обзавелся своим концертным агентством. В Вене работал Гутман, в Берлине — Вольф, в Лондоне — Лайонел Пауэлл, в Нью-Йорке открылось бюро Вольфсона, которое бельгийский виртуоз Эжен Изаи называл «шайкой моих грабителей»19. Солист уровня Изаи играл по сто концертов в год, получая за каждый по две-три тысячи франков, что в результате приносило ему в те доналоговые времена значительно больше пятидесяти тысяч долларов в год (на современные деньги — около двух миллионов). Имея в реестре десять Изаи, агент мог получить столько же, сколько и сам Изаи, ни на минуту не подвергаясь испытанию сценой.

«Иметь менеджера необходимо, — советовал нью-йоркский критик Генри Т, Финк в 1891 году. — Некоторые агенты честны, другие нет; желательно, чтобы музыканты делились друг с другом своим опытом. Хороший концертный агент знает условия музыкального рынка во всех больших и маленьких городах страны; он получает запросы от артистов и рассылает циркулярные письма заинтересованным лицам. Конечно, главное, для чего он занимается этим делом, — это деньги, а не помощь певцам или пианистам»20.

Пианист Марк Гамбург различал три типа агентов: старорежимный личный представитель, так называемый импресарио и профессиональный концертный менеджер.

Уходящую в прошлое первую категорию представлял Эмиль Леднер, берлинец, спасший Энрико Карузо от злоупотреблений со стороны его бывшего учителя. «Джентльмен от макушки до пят», Леднер был «кругосветным путешественником, владевшим всеми языками мира»21. Он брал с Карузо 20%, а со всех певцов из Северной Европы, выступавших в Метрополитен, — по пять процентов негласно за особые услуги; это можно считать своеобразной компенсацией за контракте Карузо. Его советы не всегда помогали. Во время последних гастролей по Германии в 1913 году тенор попросил Леднера выплатить ему страховую сумму наличными. Леднер успокоил его и оставил деньги на депозите. Во время войны Карузо не мог получить их и в результате, когда разразился кризис 1918 года, потерял миллион марок (то есть четверть миллиона долларов).

Эталоном профессионального концертного менеджмента можно считать дело Вольфа, перешедшее по завещанию Германа к его брату Карлу; реально же всеми делами занималась вдова старшего брата. Королева Луиза, как называли ее музыканты, была на десять

лет моложе супруга и посвящала свои усилия тому, в чем хорошо разбиралась — обеспечению гладкого течения концертной жизни в Берлине и в городах Северной Германии. Зарубежные поездки сокращались, а впоследствии и вовсе сошли на нет из-за войны, но Берлинский филармонический процветал и стал первым оркестром, который стал делать полные записи симфоний и превзошел Венский оркестр качеством исполнения и прибыльностью. Магическое искусство Артура Никиша и менеджмент Вольфа создали коллектив, выступить с которым считали необходимым все амбициозные солисты и дирижеры. И каждый успешный дебют добавлял новую звезду в список Вольфа — Артур Шнабель в 1903 году, Пабло Казальс в 1908, Миша Эльман в 1910, Яша Хейфец в 1912.

Когда Германия проиграла, войну и улицы Берлина захлестнули революционные беспорядки, Луиза Вольф сумела сохранить оркестр и дала ему возможность продержаться до восстановления хрупкой стабильности. Когда инфляция уничтожила немецкую валюту, она воскресила практику зарубежных гастролей и стала отправлять своих артистов в разные страны — Никиша с сыном-пианистом в Аргентину, Вальтера, Шнабеля и Otto Клемперера — в Советскую Россию, Филармонический оркестр с Вильгельмом Фуртвенглером — по странам

Северной Европы и ежегодно — в Англию. Чаепития с кайзером уступили место обедам с Густавом Штреземаном и лидерами Веймарской республики. Государство финансировало три оперных театра и несколько других оркестров, но Берлинский филармонический оставался автономным и получал очень маленькие субсидии. Любой дирижер мог купить оркестр на один вечер — и многие делали это. Артистическая репутация оркестра целиком зависела от Королевы Луизы, и она ни разу не подвела его.

Восседая за заваленным бумагами столом, монументальная, закутанная в бесчисленные шарфы и шали, она встречала каждого посетителя с подозрением. «Ну, а теперь покажите мне плохие», — говорила она молодому пианисту, вываливавшему перед ней гору хвалебных рецензий.

— Но, мадам, они все хорошие, — лепетал солист.

— Вам лучше поискать другого менеджера, — отвечала ледяная Королева.

Эта особа с квадратным подбородком и острым язычком ни с кем не заигрывала. «Ее не очень-то любили, — рассказывала Елена Герхардт, любовница Никиша, — особенно те, кого она сама не любила. Она была чистосердечна с молодыми артистами… если она не видела шансов на успех, то не колеблясь отказывалась включить их в свой список»22.

Про нее сочинили забавные стишки, ложившиеся на трагическую тему из Патетической симфонии Чайковского: «Что ты сделала для искусства, Луиза?» После концертов она врывалась в артистические и вместо обычных поздравлений убивала исполнителя наповал намеренно двусмысленным комплиментом: «Noch nicht dagewesen wie Sie gespielt haben» — «Я никогда не слышала, чтобы кто-то играл, как вы». (Эту фразу можно понять и по-другому: «Я опоздала и не слышала, как вы играли»).

Луиза взяла двух партнеров — Германа Фернова, отличавшегося необычайно тяжелым подбородком, и Эриха Симона, владельца зала Филармонии, а также подчинила себе маленькое агентство Жюля Закса, сменив название на «Вольф и Закс». По субботам за ее обеденным столом собиралась странная компания из знаменитостей и ничтожеств. Штраус и Карузо регулярно посещали дом № 13 по Ранкештрассе, возле шумного пожарного депо, взволнованные перспективой возможных важных встреч.

Сын Луизы, Вернер, штатный дирижер Гамбургского

оперного театра, присылал к ней своих самых многообещающих учеников, которых она селила у себя, кормила и позволяла свободно посещать свой кабинет в Филармонии. Молодой композитор Бертольд Гольд-шмидт познакомился с Никишем, Вальтером, Фуртвенглером и Otto Клемперером на обедах у Королевы Луизы, «в комнате, синей от табачного дыма». Гольдшмидт помогал Эриху Клайберу готовить мировую премьеру «Воццека» — спектакля, с которого, как считают, началась современная опера. Опыт такого рода был бесценным для начинающего композитора; он никогда не получил бы его, если бы не поддержка, оказанная ему и многим ему подобным внушавшей страх Луизой Вольф. Она отмахивалась от благодарностей и казалась неподвластной чувствам. Хотя любой музыкант-любитель, имевший достаточно твердой валюты, мог нанять Филармонический оркестр на почасовой основе, она отказалась разрешить сыну Вернеру, «хорошему музыканту, но плохому дирижеру», хотя бы раз выступить с оркестром в Берлине.

Луиза была женщиной твердых принципов, достойным примером честности в бизнесе, столь привлекательном для шулеров. Агенты меньшего ранга в Берлине, подбиравшие крохи с ее стола, пытались действовать путем вымогательства и обмана. В 1926 году берлинский агент Норберт Зальтер пригрозил судебным преследованием Otto Клемпереру, требуя с него комиссионные за дебют с оркестром Нью-Йоркского симфонического общества. Зальтер, агент старого образца, занимавшийся организацией переезда Густава Малера в Америку еще в 1907 году, утверждал, что «рекомендовал»

Клемперера президенту общества Вальтеру Дамрошу. «Он действительно упоминал Ваше имя, — гневно писал Дамрош в своих показаниях, — [но] я не привык принимать слишком всерьез рекомендации моих агентов, поэтому собираю информацию об артистах либо на основании собственных впечатлений, либо по свидетельствам коллег или любителей музыки, чье мнение уважаю и чье суждение не связано с финансовыми интересами... Г-н Зальтер к таковым не относится»23.

Луиза Вольф прекрасно отдавала себе отчет в неприглядных сторонах своей профессии и боролась за то, чтобы ее фирма оставалась выше каких-то дрязг, как и подобает учреждению, преданному интересам музыки. На одной стене ее личной гостиной висел портрет ангела-

хранителя компании Вольфа, Антона Рубинштейна, в полный рост. Именно в этой комнате она приходила в себя в трудные моменты жизни, в том числе и в ночь на 23 января 1922 года, когда пришло сообщение о смерти Никиша в возрасте шестидесяти шести лет и в зените славы. Музыканты Филармонии не скрывали слез, понимая, что вряд ли найдется кто-то равный ему. Луиза оказалась в сложной ситуации. В ее распоряжении были лучшие дирижеры мира, все они уже попробовали себя на берлинской сцене, и некоторые из них верили, что она принадлежит им по божественному праву. Штраус, Клайбер и Феликс Вейнгартнер открыто объявили о своей готовности занять освободившееся место; среди иностранцев неоспоримым фаворитом считался амстердамский дирижер Виллем Менгельберг. Бруно Вальтер ушел из государственного оперного театра в Мюнхене, заявив друзьям: «Выбор между Фуртвенглером и мной». Будучи уроженцем Берлина и любимцем Вольфа, он чувствовал, что его «единогласно поддержит оркестр и хочет Луиза Вольф»24.

Однако у Фуртвенглера были другие мысли на этот счет. Он поспешил в Лейпциг, чтобы провести мемориальный концерт с оркестром «Гевандхауза», вторым оркестром Никиша. Вернувшись в Берлин, он ворвался в кабинет Луизы и сказал, что хочет стать главным в Филармоническом. Разве он не доволен своей зарплатой в государственной опере? — поинтересовалась Луиза. Фуртвенглер покачал своей яйцевидной головой. Он откажется от чего угодно ради этого оркестра. Луиза прежде не знала за ним такой решительности. В отличие от покойного мужа, она не была музыкантом и не могла оценить двух ведущих кандидатов с творческой точки зрения. Однако принять одно из самых значительных решений о преемственности в музыкальной жизни предстояло именно ей. Она ушла в свое «святилище» с твердым намерением руководствоваться только инстинктом и принципами, а не личными предпочтениями или

потенциальной выгодой. Она знала, что Вальтер прекрасный музыкант, что он пользуется популярностью среди оркестрантов и широких слоев публики, а также вполне управляем. Он ни разу не дал посредственного концерта и в свои сорок восемь уже стал совершенно зрелым мастером. Фуртвенглер, моложе его на двенадцать лет, был робким интеллектуалом, не особенно любимым публикой, и далеко не все музыканты могли следовать расплывчатым указаниям его палочки. Однако стоило ему встать за пульт,

как зал ощущал ауру благоговения. Характер его исполнения зависел от того, что он чувствовал в данный момент, и, может быть, от божественного озарения. Это был уникальный и неподражаемый артист — до него этими качествами отличались Никиш и Бюлов.

Королева выполнила свой долг. Действуя вопреки коммерческой осторожности и своей собственной выгоде, она пригласила Фуртвенглера дирижировать концертом памяти Никиша в Берлине, открывавшимся хором Брамса «О мир, я должен покинуть тебя». В частных беседах она убеждала музыкантов выбрать Фуртвенглера главным дирижером и еще до подсчета голосов договорилась о том, чтобы его провозгласили наследником Никиша и в Лейпциге. Его сопернику, чувствовавшему себя преданным и низверженным с пьедестала, она оплатила серию именных концертов с Филармоническим оркестром. Оглядываясь назад, надо признать, что лучшего выбора она сделать не могла.

Фуртвенглер довел Филармонический оркестр до нового уровня национальной значимости. В Берлине эры джаза25*, где процветали сомнительные кабаре и подлые политики, ему удалось сохранить разумное равновесие между консерватизмом и модернизмом. В мрачные годы Третьего рейха оркестр оставался бастионом надежности и традиций. Будучи обвиненным в том, что, оставшись в Берлине, он поддержал нацизм, Фуртвенглер возразил, что Берлинский филармонический оркестр представлял подлинную Германию, и он считал своим моральным и национальным долгом руководить им.

Однако его назначение нанесло ущерб делу Вольфов. Музыканты, встревоженные проявлением властности со стороны Луизы, создали общество с ограниченной ответственностью и потребовали большей независимости. Фуртвенглер сам выбирал солистов, а его личная помощница, Берта Гайссмар, старалась сделать все, чтобы свести влияние Луизы к минимуму. «Для нее на первом месте стояли семья и фирма, — писала Гайссмар, — и эта позиция постепенно стала несовместимой с общими интересами. Поскольку оркестр, подобный Берлинскому филармоническому, должен опираться на поддержку публики, представлялось невозможным, чтобы семьдесят пять процентов

прибыли от великих концертов и дальше шли в карман частного предприятия»26.

Цифры, приводимые Гайссмар, неточны, а ее мотивы

носили чисто личный характер. Чрезвычайно некрасивая, но при этом очень умная и деловая женщина, Берта еще в юношеском возрасте влюбилась в Фуртвенглера и, понимая, что не может рассчитывать на его взаимность, решила завладеть им другими способами. Дирижер, ненавидевший принимать какие-либо решения, позволял ей руководить самыми личными аспектами своей жизни. Она выбрала обручальное кольцо для его первой жены, она находила женщин, готовых удовлетворить его ненасытную похоть, а наутро звонила им, чтобы узнать, как проявил себя маэстро. Взяв в свои руки контроль над его карьерой, она заставила дирижера покинуть недостаточно блестящий Лейпциг, а потом буквально схватила за руку, когда он уже готов был подписать соглашение с Венской государственной оперой. Когда Фуртвенглера пригласили дирижировать оркестром «Консертгебау»27*, Берта вела переговоры об условиях, нарушив тем самым контракт с агентством Вольфа.

Луиза пригласила Берту в гости и за рюмочкой шерри-бренди спокойно признала свое поражение. С этого дня, злорадствовала Гайссмар, «Фуртвенглер, если это было возможно, не пользовался никакими посредниками, кроме меня, и меня стали называть Луизой Второй, после Луизы Вольф»28. Другие музыканты, узнав об освобождении Фуртвенглера, тоже уходили от Вольф, и число их все росло, особенно после того, как нацистская пропаганда назвала агентство проводником еврейского контроля над немецкой музыкой. Через шесть недель после прихода Гитлера к власти, незадолго до полуночи, в доме Луизы зазвонил телефон. Бруно Вальтер сообщил о намерении нацистов запретить его концерты в «Гевандхаузе». Луиза назначила вместо него Рихарда Штрауса, но друзья в старых органах государственной власти предупредили ее о физической опасности, угрожающей Вальтеру. Она приказала дирижеру покинуть страну «сегодня же». Седьмого апреля 1933 года нацисты выгнали евреев со всех занимаемых ими должностей в государственных учреждениях. Многие из артистов Луизы, во главе со Шнабелем, Крейсдером и Брониславом Губерманом, приняли решение эмигрировать.

Семидесятивосьмилетняя Луиза Вольф сделала последнюю попытку спасти свое царство. Она уволила своих партнеров-евреев, Эриха Закса и Эриха Симона (один уехал в Палестину, другой — в Париж) и восстановила прежнее название «Концертная дирекция Германа Вольфа». Сама она была христианкой» а ее дочери были еврейками лишь по

отцу, следовательно, не подпадали под действие

Нюрнбергских законов. Впрочем, «ариезация» не спасла фирму от алчных нацистов. Рудольф Феддер, приятель Германа Геринга, имел свои виды на компанию. Феддер работал секретарем двух артистов Вольфа — пианиста Эдвина Фишера и скрипача Георга Куленкампфа — до 1927 года, когда его сотрудничество с фортепианной фирмой «Стейнвей» закончилось увольнением в связи с присвоением 10 тысяч марок из гонораров музыкантов. Судебного преследования не возбуждали; Феддер пообещал возместить убытки, и его отпустили с нейтральной характеристикой. Он умолял Фуртвенглера взять его на работу, но получил отказ, после чего устроился концертным агентом. После того, как одна певица-сопрано, рекомендованная Феддером, не пришла на репетицию «Страстей по Матфею» в Берлине из-за того, что агент нашел ей более выгодный ангажемент в другом месте, Фуртвенглер внес его в «черный список» оркестра.

Природа не одарила Феддера способностью прощать. Сразу после прихода нацистов к власти он начал мстить и Фуртвенглеру, и фирме Вольфа. Получив с помощью высокопоставленных друзей из набиравшей силу СС доступ к правительственным источникам, он составил досье, из которого явствовало, что фирма запаздывала с выплатой налогов; в результате финансовый год, заканчивавшийся 1 июля 1933 года, принес ей 4000 марок убытков. Феддер убедил нацистского генерального директора Берлинского филармонического оркестра приостановить контракты с компанией, пока из ее руководящего состава не будут уволены евреи-полукровки. После этого он стал шантажировать Луизу, добиваясь передачи компании в свои руки.

Старая Королева в последний раз попыталась оказать сопротивление. Она предложила Феддеру, что передаст ему руководство, при условии, что он оставит в составе совета ее дочерей. Феддер только рассмеялся и ушел. Через несколько недель его назначили коммерческим директором концертного отдела Музыкальной палаты рейха, организации, ведавшей всей музыкальной жизнью в нацистской Германии. Принципы ее работы были очень просты: разрешение на работу выдавалось только артистам, приемлемым с расовой и политической точки зрения. Любой музыкант, соответствовавший требованиям чистоты расы и желавший выступить в рейхе, должен был зарегистрироваться в Палате и уплатить комиссионные

Феддеру. Когда испанский виолончелист Гаспар Кассадо попросил вычеркнуть его из списка Феддера, его предупредили, что в будущем у него могут возникнуть проблемы с работой. Феддер не верил, что его могущество когда-то ослабеет.

Луизе Вольф не оставалось ничего другого, как закрыть дело и умереть. В свой восьмидесятый день рождения она разослала всем

зарубежным артистам и агентствам грустное письмо, извещающее о прекращении пятидесятипятилетней деятельности фирмы. Спустя несколько недель, 25 июня 1935 года, она умерла у себя дома и была похоронена в Далеме. Гестапо опечатало ее контору, вероятно, по просьбе Феддера, а одну из дочерей отправили в концлагерь.

Следующим на очереди был Фуртвенглер. Феддер, опираясь на поддержку своего начальника Ханса Хинкеля и с благословения Геббельса, добился от гестапо высылки Берты Гайссмар за пределы Германии. Без Гайссмар Фуртвенглер буквально не мог завязать ботинки, а после того, как убрали Вольфов, не осталось никого, кто мог бы избавить его от тягостной необходимости принимать решения. В частных беседах он позволял себе шпильки по адресу режима, а затем, возмутившись запретом на исполнение музыки Пауля Хиндемита, высказался и в прессе. Но это сопротивление ни к чему не привело. Геббельс, не лишенный дирижерских способностей, манипулировал им, как куклой на ниточках, и запятнал имя маэстро, сделав его символом законности нацистского режима.

Чиновничья карьера Феддера оказалась недолгой. Через год его изгнали из Музыкальной палаты рейха за финансовые махинации, но благодаря протекции могущественных друзей из СС он открыл независимое агентство. Среди его протеже был молодой австрийский дирижер Герберт фон Караян, которого Феддер выпустил на сцену в качестве соперника Фуртвенглера и в качестве первого маэстро, взращенного в рейхе (в 1955 году Караян сменит Фуртвенглера на посту главного дирижера Берлинского филармонического оркестра29). К 1941 году Феддер контролировал всех ведущих дирижеров в Германии, за исключением Фуртвенглера, а именно — Караяна, Эугена Йохума, Клеменса Крауса, Ханса Зваровского и скомпрометировавших себя голландцев Виллема Менгельберга и Пауля ван Кемпена. Он также руководил Берлинским фестивалем, где выступали главным образом его

любимцы. Несмотря на то, что Феддер вступил в национал-социалистическую партию только в 1940 году, адъютант Гиммлера Лудольф фон Альфенслебен, командовавший печально знаменитыми массовыми казнями в Польше, произвел его в ранг офицера СС. В июле 1942 года Феддеру был нанесен серьезный удар — его «окончательно уволили из Палаты по культуре рейха по личному распоряжению рейхсминистра Геббельса»30, уставшего от бесконечных жалоб на его злоупотребления. После «мощного вмешательства СС» Феддера восстановили в правах. Он продолжал помогать своему протеже Караяну самыми разными способами, например, мог послать госпоже Караян две пары туфель для коллекции Дрезднер-банка в Бухаресте, куда он отправил дирижера после того, как в августе 1944 года

Геббельс закрыл немецкие театры. Тем же летом Феддер удостоился наград СС, врученных ему самим Генрихом Гиммлером, но время нацистского музыкального бизнеса уже подходило к концу. Последний раз Феддер проявил себя перед падением Берлина — он работал в учреждениях СС по расовой чистоте и колонизации. После войны он успешно трудился на поприще концертной деятельности на юге Германии, и его основным артистом оставался Караян31.

Для того чтобы удержаться на плаву, лондонские или парижские агенты нового века должны были обладать новыми качествами и достоинствами. От них требовались хитрость, смелость и чутье ко всему новому. Королем новаторов стал Габриэль Астрюк, парижский денди, носивший жемчужные булавки для галстука, золотой браслет и алый цветок в петлице (впоследствии уступивший место вполне заслуженной розетке ордена Почетного легиона)32. Сын брюссельского раввина, Астрюк сочетал в себе почтение к традициям предков с ненасытным аппетитом к новым сенсациям; он мог ставить даты на документах в соответствии со старинным лунным календарем, насвистывая при этом импрессионистскую мелодию. Он начинал критиком в литературном журнале, затем поступил в нотоиздательскую компанию Эноха, женился на дочке патрона и основал Музыкальное общество, поддержку которому оказывала графиня Грефюль, банкирша с еврейскими корнями и светская львица, ставшая прообразом прустовской принцессы де Германт. Астрюк пригласил Рихарда Штрауса и Эмми Дестин, осуществивших самую сексуальную постановку «Саломеи» в 1907 году (за три года до того, как Бичем

дирижировал в Лондоне самой пуританской постановкой), и способствовал скандальной сценической карьере соблазнительной Мата Хари. Еще одной его работой стала постановка «Вокруг света в восемьдесят дней». Он привез в Париж кейкуок и фокстрот, что произвело неизгладимое впечатление на Дебюсси и Сати. Он был неисправимым ксенофилом38, постоянно искавшим что-то иностранное и экзотическое.

Будучи способным музыкантом, Астрюк, тем не менее, не доверял собственному слуху. Когда Артур Рубинштейн обратился в его агентство, он устроил ему прослушивание перед комиссией, в состав которой вошли композиторы Морис Равель и Поль Дюка, а также ведущий французский скрипач Жак Тибо. Услышав, что Рубинштейн намерен дебютировать концертом Сен-Санса, Астрюк воскликнул: «Я немедленно устрою вам встречу с маэстро. Я хочу, чтобы он пришел на концерт»34.

Астрюк обладал потрясающими связями. Блестящие организаторские способности сочетались в нем с выдающейся жадностью — он выплачивал пианисту пятьсот франков месячного содержания и забирал 60% его концертных гонораров. Рубинштейн и клавесинистка Ванда Ландовска обязаны ему своими европейскими карьерами.

Заботы Астрюка не ограничивались продвижением талантливых личностей. Он стремился найти что-то новое, внести какие-то изменения в культуру в целом. В 1906 году графиня Грефюль представила его русскому импресарио, разделявшему эти взгляды. Сергей Дягилев был первооткрывателем новой петербургской школы в изобразительном искусстве. Во время организованной им выставки русского искусства в Париже35* он предложил Астрюку провести сезон русской музыки, где прозвучали бы не только знакомые уже симфонии Чайковского и фортепианные пассажи Рахманинова, но и непривычные, «царапающие слух» арии из опер композиторов «Могучей кучки» в исполнении несравненного Федора Шаляпина, а также новинки Скрябина и Ляпунова. Пять концертов, состоявшихся в конце сезона в мае 1907 года, произвели сенсацию в Париже и полностью перевернули устоявшиеся представления о русской музыке36*, Шаляпину аплодировали так долго, что стоявший за пультом Никиш отшвырнул палочку и отказался дирижировать еще один бис37*. От Скрябина в Париже пошла новая мода — ходить без шляпы (он боялся, что головные уборы могут стать

причиной раннего облысения).

Украшением дягилевских концертов стало присутствие четырех великих князей и Николая Римского-Корсакова, живого связующего звена в русской музыке между Глинкой и Глазуновым; он приехал продирижировать своей «Симфонической поэмой»38*. Беспрецедентная демонстрация музыкального искусства целой нации позволила восхищенным французским композиторам открыть для себя альтернативу одиозному вагнеризму. Рихард Штраус, посетив Дягилева, ворчал по поводу «цирковой музыки» и заявлял, что «мы уже не дети». Римский-Корсаков ответил ему на представлении «Саломеи», шикая певцам. Восторгу Парижа не было пределов.

На следующий год Дягилев и Астрюк привезли в Париж «Бориса Годунова» с Шаляпиным в заглавной роли. Предусмотрительный Альбер Каре поставил в «Опера-комик» «Снегурочку» Римского-Корсакова; балет парижской Оперы пригласил из Санкт-Петербурга Матильду Кшесинскую станцевать «Коппелию». Почувствовав, что Париж пресыщается русской культурой, Астрюк, всегда стремившийся быть впереди, порвал с Дягилевым. В любом случае союз между ними был маловероятен. Астрюк обладал психологией бухгалтера

и ветхозаветными взглядами на мораль; Дягилев тратил чужие деньги и спал с танцорами. Единственным, что их объединяло, была страсть к новизне.

Услышав о том, что Астрюк ведет переговоры с Метрополитен об организации первого заокеанского турне, Дягилев, не терпевший, чтобы что-то интересное происходило без его участия, примчался в Париж с самой смелой из всех своих идей — сезонами русского балета, которые представляли бы лучшие образцы новой музыки, хореографии и сценографии как из России, так и из Франции. Астрюку мысль понравилась. Он согласился снять помещения и взять в свои руки организацию, рекламу и продажу билетов за два с половиной процента от сборов; обычно он получал в два раза больше, но теперь понимал, что финансовый риск целиком ложится на Дягилева. В случае необходимости Астрюку пришлось бы собирать дополнительные средства, но проведенная им кампания в прессе оказалась настолько эффективной, что пришлось назначать дополнительные спектакли, чтобы удовлетворить бешеный спрос публики. Создавалось впечатление, что оба импресарио сумели ухватить самую суть эпохи.

Впрочем, в мероприятиях, связанных с Дягилевым, не было никаких шансов получить прибыль: его расходы были настолько велики, а финансовый контроль — настолько слабым, что еще до конца сезона Астрюк направил судебных приставов, чтобы забрать костюмы из его гостиничного номера, подал против него иск в суд по банкротствам и написал царю Николаю II письмо на одиннадцати страницах, в котором разоблачал Дягилева как позорящего российский императорский дом тем, что он подписывал свои ничего не стоящие контракты как «атташе личной канцелярии Его Величества Императора Российского». Однако ни одно из этих обстоятельств не помешало им возобновить сотрудничество, когда Дягилев, чудом оплативший счета, появился у Астрюка с новыми идеями.

«Русские сезоны» 1909 года были относительно спокойными: Павлова танцевала в «Сильфиде», Нижинский — в попурри Черепнина, а Шаляпин блистал в партии Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Однако следующие четыре сезона стали по-настоящему эпохальными. В ходе этих сезонов изменилась сама природа балета — сдержанный танец был вытеснен волнующим драматизмом, и было создано своеобразное поствагнеровское Gesamtkunstwerk, объединившее усилия композиторов, танцоров, сценаристов и художников в едином целостном произведении искусства. Нижинский танцевал «Фавна» Дебюсси на фоне задника, написанного Львом Бакстом; вместе с Карсавиной он исполнял «Дафниса и Хлою» Равеля

в постановке Фокина. Стравинский, любимый ученик Римского-Корсакова, потряс слух парижан «Жар-птицей» и «Петрушкой».

Пораженный Астрюк построил роскошный по внешнему оформлению Театр Елисейских Полей, сезон в котором открылся самыми экстравагантными русскими, французскими и немецкими спектаклями, включая футуристические «Игры» Дебюсси и романтическую оперу Форе «Пенелопа». Снаружи театр украшала резьба, выполненная за огромные деньги известными скульпторами, а внутри на стенах красовалась роспись Вюйяра и Сема. Это безумие могло выжить только благодаря мгновенному успеху первой постановки. Вместо этого его чуть не разрушила «Весна священная» Стравинского, чьи дробные ритмы и судорожные движения вызвали возмущение у потрясенных балетоманов. В вечер премьеры Астрюк, буквально свесившись из ложи, умолял публику «сначала послушать

музыку, а уж потом свистеть». Напрасно; началась потасовка, пришлось вызывать полицию, и разразившийся скандал вошел в анналы истории музыки. Астрюк закрыл театр и объявил о банкротстве. «Вы поступаете неправильно, отказываясь от нашего театра, — сказал Дебюсси. — По моему скромному мнению, было бы лучше продолжить борьбу, а уж если вам суждено умереть, то умрите красиво»39. Марсель Пруст выразил Астрюку свои «глубокие симпатии» и удивлялся, почему парижанам, тратящим такие бешеные деньги на снобизм, так невыносимо «самое интересное и благородное предприятие»40.

Для Дягилева, презиравшего балансовые ведомости, неплатежеспособность Астрюка была наименьшей из неприятностей. Астрюку же был нанесен смертельный удар. Хотя жизнерадостный импресарио прожил еще двадцать пять лет, он утратил свой пыл и полностью ушел в тень, дав Дебюсси повод сокрушаться по поводу этой «бесконечно грустной и неблагодарной авантюры»41. «Русский балет» приобрел других помощников, и историки уделяют Астрюку мало внимания. Однако без Астрюка Дягилеву никогда не удалось бы покорить Париж, а без их совместного натиска французская музыка так и не поднялась бы с занимаемого ею скучного места между классицизмом и вагнеризмом. Новые веяния, импортированные Астрюком, придали силу целому поколению композиторов и вдохнули мятежные настроения в парижскую культуру. Костюмы «русского балета» появились в витринах ведущих кутюрье, русские деликатесы стали неотъемлемой частью «высокой кухни». Рэгтайм американских ансамблей, приглашенных Астрюком, просочился в партитуры «Шестерки» ив «эру джаза» 1920-х годов. Именно Астрюк сумел заразить серьезное, замкнутое на самом себе общество звуками двух миров.

На протяжении многих лет в вечера премьер он будет бродить по заполненным людьми бульварам, хватать за руки старых знакомых и докучать им воспоминаниями о былом. «Напротив выхода из театра "Шатле", — писал он в своих мемуарах, — в ресторане на рю Руаяль собирались самые элегантные участники Большого Сезона. В углу, зарезервированном за "Русским балетом", где Дягилев и Нижинский поедали свои "шатобрианы", Рейнальдо Ан и Жан Кокто рассказывали забавные истории, а чуть поодаль, за столиком, стоявшим немного в стороне, Марсель Пруст писал полемические письма и наслаждался баварским шоколадным кремом»42.

Ничего удивительного, что это время называли «прекрасной эпохой».

***

Таким образом, характер и функции европейских концертных агентов сформировались еще до Первой мировой войны и с тех пор изменились очень незначительно. Типичный концертный агент был любителем музыки, человеком образованным, богатым или обладавшим достаточными связями, чтобы начать свое дело или купить уже существующую фирму. Он был общительным и любезным, способным вести умные разговоры о музыке, но не настолько глубоким, чтобы это могло вызвать профессиональную ревность артистов. У него не было привычки жевать сигару или играть на бегах. Этот торговец человеческими слабостями жил за счет пикантных сплетен, прекрасно зная, что музыканты больше всего на свете любят слушать о грешках себе подобных, тогда как журналистов можно удовлетворить и приглаженным вариантом того же самого сюжета. Его отношения с прессой, не афишируемые на публике, носили характер вялотекущей паранойи. Он нуждался в ежедневной порции газетных вырезок, чтобы держать на привязи артистов, но как чумы боялся переменчивого характера обозревателей. При всей своей ловкости, он не мог гарантировать, что рецензии будут неизменно благоприятными.

Публика обычно представляла себе агента мужчиной, хотя в каждой компании существовала прослойка агентов-женщин, менее заметных, но более строгих, чем их партнеры-мужчины. Эти монахини музыкального бизнеса, обрученные с музой, с немым восхищением поклонялись своему божеству. По слухам, некоторые из них при случае приносили в жертву Делу свое целомудрие, но их уста оставались немыми.

На стыке веков артисты уже привыкли считать агентства чем-то необходимым — только в Лондоне до Второй мировой войны артист мог пробиться без личного менеджера. У Генри Вуда, дирижера променад-концертов в Ройял Альберт-холле, агента не было; организацией его концертов занимались арендаторы Куинз-холла, а финансированием — врач-ларинголог с Харли-стрит, д-р Джордж Кэткарт. Выдающийся английский композитор сэр Эдвард Элгар назначал даты своих концертов через издателя Новелло. Его богатый почитатель, Лео Шустер, финансировал многие концерты. Ежегодные серии камерных концертов Йозефа Иоахима

финансировал другой поклонник Элгара, банкир немецкого происхождения Эдвард Шпейер.

Для начала карьеры достаточно было иметь рекомендательные письма в два-три благородных семейства. Дебютный концерт австралийской скрипачки Лейлы Даблдей, приехавшей в июне 1911 года на коронацию Георга V, посетили два королевских высочества, семь герцогов и премьер-министр Австралии, а аккомпанировал ей (по рекомендации Мелбы) Новый симфонический оркестр под управлением Лэндона Роналда43. Такие концерты никогда не анонсировались заранее; известия о них передавались из уст в уста в определенных кругах общества.

Каждый вечер артисты после публичных выступлений приходили играть в знатных домах. «Музыкальные вечера отражали общественное положение того, кто их проводил, — вспоминал пианист-аккомпаниатор Айвор Ньютон. — Если Асторы приглашали Падеревского и Мел-бу, то Ротшильды звали к себе Карузо, а Говард де Вальденс Эдвина — Мартинелли и Иветт Гильбер. Менее известные артисты выступали в домах Южного Кенсингтона и Бейсуотера. И так далее, вниз по социальной лестнице»44. Подобные выступления щедро вознаграждались — одна герцогиня платила по тысяче гиней за вечер. Крейслер, получив от одного миллионера приглашение прийти на ужин и захватить с собой скрипку, ответил изысканно: «Моя скрипка не ужинает». Не ужинает, если не оговорить заранее все условия.

В сделках такого рода агенты участия не принимали, поскольку не были допущены в порядочные дома. Исключение составлял Лайонел Пауэлл, выходец из среды шропширских землевладельцев, в семье которого было несколько известных служителей церкви. Сам Пауэлл, однако, не испытывал склонности к церковной карьере. Скрипач-любитель, он в 1906 году поступил на работу в агентство Шульца-Куртица и постепенно расширил круг интересов формы за пределы музыки Вагнера. Пауэлл снимал номер в отеле «Клэридж», сам управлял белым «роллс-ройсом», а по выходным устраивал приемы в своем имении Саттон-корт. Этот изящно сложенный, с копной

прекрасных волос, импульсивный человек обладал куда более широким кругозором, чем титулованные бездельники того времени. Он не был ни шовинистом, ни империалистом, его интересы носили непривычно интернациональный характер.

В его конторе каждому континенту отводился отдельный кабинет. Как гласил его некролог, «он сорок раз побывал в Америке и восемь раз объехал вокруг света»45. Во время войны он выкупил агентство Шульца-Куртица по смехотворно низкой цене и убрал с официальных документов немецкое имя. Вскоре после этого первый лондонский агент умер, как говорили, от разбитого сердца. Будучи скорее организатором зрелищ, чем менеджером для артистов, Пауэлл снял Ройял Альберт-холл для серии воскресных «Концертов знаменитостей» , на которых выступали Мелба и Тетраццини, Шаляпин и Крейслер. Он умел выдаивать из звезд все, что требовалось для рекламы. Благодаря выставке экзотических фотографий Амелиты Галли-Курчи ему удалось поднять предварительную продажу до пяти тысяч билетов в месяц.

Другие менеджеры неодобрительно относились к записям, но Пауэлл уже в 1909 году привел артистов в студии с эмблемой в виде собаки перед граммофоном и неустанно налаживал связи между своими звездами и компанией «Граммофон» (позже — «И-Эм-Ай»)46*. Этот энтузиазм был не лишен корысти: владельцы звукозаписывающих студий передавали под крыло Пауэлла новых артистов и координировали выпуск пластинок с его концертными планами. Он мог бы заработать больше, если бы выдавал ограниченные по срокам лицензии, обязывающие фирму заново оговаривать права на каждую запись, к примеру, через пять лет. Но такое предвидение означало бы, что он на полвека опередил свое время. В эру заводных граммофонов никто не думал о долгосрочной финансовой или исторической ценности записей. Это были моментальные снимки музыки, сделанные под влиянием момента, их продавали как живые сувениры и выбрасывали, как только царапин на них становилось слишком много.

Войдя в азарт, Пауэлл пошел на еще больший риск, став первым организатором регулярных оркестровых гастролей: он привозил в Лондон берлинцев и венцев под управлением Вильгельма Фуртвенглера и Нью-Йоркский оркестр с Тосканини. Стоимость таких гастролей была непропорционально высока по сравнению с вероятностью получения прибыли, и Пауэлл обычно оставался в убытке. Но он добавил красок в серые сезоны и дал лондонским музыкантам возможность сравнить себя с лучшими исполнителями мира.

Зарубежные таланты настолько околдовали Пауэлла, что он уже не доверял молодым музыкантам с английскими

именами. Как-то раз

Генри Вуд оказался с ним в одном автобусе на Оксфорд-стрит и выслушал целую речь о том, как трудно привозить иностранных артистов в страну во время войны. «А почему бы вам не взять Альберта Сэммонса?», — спросил дирижер, имея в виду солиста, о котором высоко отзывался сам Крейслер.

«Как я смогу протолкнуть английского скрипача?» — фыркнул Пауэлл47.

Британские таланты, а их было немало, нуждались в другом выходе. Alter ego агентства Пауэлла, фирма «Иббс и Тиллет», действовала как расчетная палата для музыкантов всех рангов. Это агентство создал выходец из Испании Нарсиско Верт, ужинавший в «Кафе Руаяль» на Пикадилли с литераторами Джорджем Грос-смитом и Джорджем Муром. Верт занимался организацией концертов для Ханса Рихтера и Антона Рубинштейна и представлял, по словам одного преуспевающего дирижера, «все благородное, что имелось в музыкальном менеджменте викторианской Англии»48. Бернард Шоу поддразнивал его за то, что он отдавал музыкальным критикам худшие места на своих концертах.

Контора Верта ежедневно с одиннадцати до пяти была открыта для любых прослушиваний. Он приветствовал «заявки от композиторов, желающих, чтобы их произведения были изданы и представлены публике»49, и собрал вокруг себя огромное количество ничтожеств. К моменту смерти Верта в 1905 году его фирма «Верт и Симкинс» поставляла массу исполнителей в музыкальные клубы и общества страны. Перси Грейнджер, один из немногих настоящих артистов в списках фирмы, называл ее «судьбоносным посредником»50. Единственной звездой мирового уровня у Верта был Сергей Рахманинов.

Верт оставил фирму своим племянникам Педро и Джону Тиллетам. Последний увеличил капитал, вступив в партнерские отношения с Р. Ли Иббсом. Компания «Иббс и Тиллет» установила английский кодекс чести, принятый остальными представителями музыкального бизнеса. «Иббс и Тиллет никогда не заключали письменных контрактов с артистами. Если отношения не складывались, артист был волен уйти от них, куда ему заблагорассудится»51, — рассказывал хранитель архивов компании Уилфрид Стифф. «Их слово было не менее надежным, чем контракт»52, — говорил скрипач Генри Темянка. Честность явно окупалась, поскольку Иббс олицетворял собой стабильность, в то время как горячий Пауэлл попадал из одного кризиса в другой, в

чем ему немало способствовал его расточительный дирижер, сэр Томас Бичем.

Пауэлл и Бичем были родственными душами: близкие по возрасту, оба они родились в богатых семьях и упорно старались навязать иностранную культуру невосприимчивым британцам. Бичем, наследник фирмы по производству слабительных, оттачивал свой легендарный юмор, описывая творческие потуги соотечественников. «Британская музыка, — говорил он, растягивая слова, — находится в состоянии вечного обещания. Можно сказать, что она представляет собой одну длинную обещающую ноту». Осаждаемый кредиторами Бичем знал цену обещающим нотам лучше, чем другие музыканты. Впрочем, какой бы ни была британская музыка, он торопился приложить к ней руку. В 1929 году, после того, как обе созданные им оперные компании разорились и закрылись, он стал искать себе какой-нибудь оркестр и с помощью Пауэлла, действовавшего в качестве посредника, чуть было не отхватил Лондонский симфонический оркестр. В то время ЛСО, тяжело переносивший Великую депрессию и наступление субсидируемого государством радиовещания, находился в состоянии шока. После четвертьвековой гордой независимости лучшие музыканты подвергались искушению еженедельными выплатами в новом симфоническом оркестре Би-би-си. Творческий дух и исполнительское мастерство упали до рекордно низкой отметки. Бичем, решив действовать соблазном, предложил ЛСО участвовать в своих оперных сезонах в Ковент-Гарден; Пауэлл молниеносно договорился о записях на две тысячи фунтов.

У обоих деятелей имелись причины ненавидеть Би-би-си. Пауэлл понимал, что возможность домашнего прослушивания концертов уменьшает его аудиторию, а Бичем называл радиовещание «самым большим несчастьем в мире». Это не помешало ему, даже после того как он заставил ЛСО дважды переписать устав в соответствии со своими автократическими установками, привести в действие все доступные рычаги, чтобы заставить Би-би-си сделать его главным дирижером оркестра. Бичем был самым популярным дирижером королевства. Однако перспектива работы с капризным маэстро и его агентом в качестве руководителей музыкального вещания национального радио не прельщала руководство Би-би-си. Оно предпочло незаметного, абсолютно надежного Адриана Боулта, а Бичем узнал о своем поражении из газет. ЛСО, поняв, что он вел

двойную игру, прервал переговоры. Бичем остался с носом.

В 1931 году Пауэлл потерпел серию финансовых неудач. Самой страшной из них стали гастроли Падеревского, обернувшиеся потерей четырех тысяч фунтов; на ужине после последнего концерта пианист, узнав об убытках, выписал агенту чек на всю сумму. В январе 1932 года, во время очередной попытки поставить Бичема во

главе ЛСО, Пауэлл внезапно умер в возрасте пятидесяти четырех лет. Половину жизни он занимал центральное место в музыкальной жизни страны, но оказалось, что никто ничего о нем не знал. Через несколько дней после его смерти был назначен официальный управляющий имуществом. Агент, некогда хвалившийся тем, что ежегодно выплачивает гонораров на сто двадцать тысяч фунтов, умер нищим, задолжав всему свету.

Единственным человеком, который мог оплатить эти долги, был бывший партнер Пауэлла, адвокат родом из Южной Африки, поссорившийся с ним в 1929 году и лишь недавно вновь объявившийся. Судьба одарила Гаролда Холта состоянием в виде алмазных приисков, еврейской матерью, проживавшей в «Клэридже», и двумя высокомерными сестрицами — старыми девами, мисс Мэтти и мисс Хильдой. За улыбкой этого низенького, толстенького и чистенького человечка скрывалась железная решимость. Вняв сотрудникам Пауэлла, умолявшим замять скандал, он ринулся в бой, оплатил текущие расходы и осуществил почти незаметный перевод дела в другие руки. Единственным признаком, по которому публика могла о чем-то догадаться, стала программа концерта Берлинского филармонического оркестра на 7 февраля, в которой содержался лишь один анонс будущих концертов Пауэлла. К концу месяца фамилия Пауэлла исчезла с концертной сцены, а фирма возродилась под названием «Гаролд Холт лимитед».

Холт сумел разрешить ситуацию с оркестром с помощью одного жесткого письма. В июле 1932 года он написал ЛСО, что прекращает переговоры, поскольку, «по мнению совета фирмы, ЛСО практически утратил прежний престиж и больше не пользуется доверием публики»53. Через три месяца он создал для Бичема Лондонский филармонический оркестр на той же самой оперной и записывающей базе. ЛСО чудесным образом удалось выжить. Бичем был раз и навсегда изгнан из-за его пульта вместе со своим сообщником Малколмом Сарджентом, но Холт проникся к оркестру невольным уважением и в 1936 году снова начал с ним переговоры.

Сразу после войны, когда Бичем создал очередной оркестр, именно Холт спас ЛСО от банкротства, обеспечив ему трехлетний абонемент прибыльных дневных воскресных концертов.

Тактичный, наделенный воображением, добрый по природе Холт мог вести дела с кем угодно. Даже нацисты отправляли к нему оркестры, прекрасно зная, что он организует концерты в фонд помощи «невинным жертвам преследований» в Германии. Он продвигал Мариан Андерсон и Пола Робсона, когда им практически не давали выступать в США, и представил хор казаков из Советского Союза54*

антикоммунистической эмиграции. Чтобы успокоить Бичема, он создал небольшую компанию, занимавшуюся только его концертами, причем деньги на это давала многострадальная любовница дирижера, леди Кунард. Не особенно стесняясь Бичема, Холт поддерживал дружеские отношения с его соперниками, Генри Вудом и Джоном Барбиролли, которых Бичем постоянно поносил. Кроме того, Холт относился к английским музыкантам лучше, чем Пауэлл, особенно после начала войны и закрытия всех портов; правда, он так и не сумел до конца искоренить мнение о том, что эти музыканты все-таки не дотягивают до мирового уровня. Молодой Бенджамин Бриттен, узнав, что Холт пренебрежительно отзывается о его музыке, перешел к Иббсу и Тиллету. Англичане, объяснял Холт, «никогда не относились с большим доверием к продуктам домашнего производства»55.

Среди иностранных клиентов Холта можно назвать Горовица и Менухина, Милынтейна и Шнабеля, Беньямино Джильи и Юсси Бьёрлинга. Ему редко приходилось отправляться на поиски артистов — восходящих звезд обычно сразу направляли в его агентство. Тринадцатилетняя скрипачка Ида Гендель взволнованно ожидала результатов прослушивания. Не тратя время на банальности, Холт сказал ей: «Думаю, что теперь, когда ты становишься моей артисткой, я буду называть тебя моей маленькой сестричкой»56. Мало кто мог устоять перед таким теплым приветствием, и Гендель на всю жизнь перешла в собственность Холта. Он жестоко эксплуатировал ее; по контракту она получала от него зарплату и должна была играть там и тогда, когда он требовал. Позже Гендель обнаружила, что агент удерживал с нее не десять, а пятнадцать процентов комиссионных. За очаровательным обхождением скрывалась постоянная забота о собственной

финансовой выгоде.

По вечерам Холта чаще всего можно было застать за кулисами Куинз-холла, а после концертов он, как некогда Верт, восседал за угловым столиком в «Кафе Руаяль», ублажая своих гостей забавными историями и хорошим вином. Люди его типа, ведшие ночной образ жизни, редко обзаводились семьями, хотя Холт и испытывал слабость к дамам определенного класса, из которых он никого не смог бы представить матушке. С годами склонность к чревоугодию и умеренному разврату наложила опечаток на его внешность; Диана Менухин вспоминала о том, как на ее свадьбе с Иегуди в 1947 году появился «милый старый повеса Гаролд Холт с лицом цвета красной капусты».

Джон Тиллет тоже превратился в старого холостяка в котелке, рыщущего по концертным залам. Хозяин агентства Иббс испытывал отеческие чувства к своим артистам и беспокоился за их судьбы после своего ухода.

Однажды в 1943 году, когда судьба цивилизации висела на волоске, он позвал свою молодую секретаршу Эмми Басе и предложил ей выйти за него замуж. «Тут не было речи о любви, — рассказывал Уилфрид Стифф, — скорее это был брак по расчету с целью сохранения бизнеса»57. Эмми, начинавшая свою трудовую деятельность в музыкальном издательстве «Чэппел», помнила наизусть списки своих артистов. Она сама обивала стулья и шила занавески. Даже став главой фирмы, она ездила на работу на Уигмор-стрит на автобусе и оказывалась в конторе раньше девушек из приемной. Если из провинциального городка в Кумбрии звонил клерк, просивший артистов для торжественного концерта, у нее под рукой всегда оказывалась подходящая кандидатура — например, красиво стареющая сопрано Ева Тернер, любившая после концертов поболтать с высокопоставленными особами и рассказать им о достоинствах агентства «Иббс и Тиллет». Эмми любила артистов, которые могли поставлять ей новых клиентов.

«Создавалось твердое впечатление, что фирмы вроде "Иббс и Тиллет" сознательно воздерживаются от рекламы своих артистов, считая это неджентльменским делом, противоречащим британской концепции честной игры. Они уверены, что концертные общества Британских островов будут и впредь обращаться к ним за помощью», — писал один американский скрипач58. По утрам в субботу Эмми всегда приходила в контору. Она знала, что именно в это время музыкальные клубы узнают, кто из артистов в последнюю

минуту отменил свое выступление, и была готова предоставить замену. Эмми критиковали за то, что она действовала не как агент, а как сортировщик, раздавая известным артистам хорошие концерты и заставляя других ждать до изнеможения. «Когда умрет Пушнов, я буду в полном порядке, — сказал один терпеливый пианист, — а до тех пор мне нужно сохранять добрые отношения с Эмми и надеяться на случай»59.

В 1942 году Джон Тиллет включил в списки Кэтлин Ферриер, тогда начинающую певицу хора из Блекберна; под руководством Эмми она стала мировой знаменитостью и самой яркой звездой агентства. В доме Эмми на Элм-Три-роуд, недалеко от Эбби-роуд с ее студиями, Ферриер отдыхала от стремительной череды успехов, которая была слишком быстро прервана скоротечным раком.

Мирное время приносило Эмми большие дивиденды — в Лондоне играли пять ее оркестров, а «бархатное» контральто Ферриер покоряло всех. Превращение Ковент-Гарден в финансируемый государством и функционирующий круглый год оперный театр заставило ее отправиться на континент и подписать контракты с зарубежными певцами; лучшим из них был Дитрих Фишер-Дискау. Теперь Эмми можно было увидеть за рулем мощного «ягуара» — она посещала по три концерта за вечер,

чтобы убедиться, что ее артистов хорошо принимают. «По-моему, вы были великолепны», — ворковала она, не услышав и ноты, спетой или сыгранной ими.

В 1944 году Холту выпал шанс возглавить Ковент-Гарден, но он им не воспользовался. От него исходил густой аромат дешевых духов и портвейна. Он пригласил нескольких американцев, в частности влиятельного Исаака Стерна, но когда в 1948 году к нему пришел сбежавший из Праги после коммунистического путча60* Рафаэль Кубелик, он посоветовал чешскому дирижеру — сыну одного из величайших скрипачей агентства — обратиться за международным представительством к голландскому агенту Иоганне Беек. «Не думаю, что я с этим справлюсь», — вздохнул Холт. С помощью других менеджеров Кубелик стал главным дирижером Чикагского симфонического оркестра, Ковент-Гарден, Симфонического оркестра Баварского радио и театра Метрополитен.

Йен Хантер, директор Эдинбургского фестиваля, посетивший Холта, чтобы договориться о концерте Менухина, вспоминает, что «всем его работникам было за пятьдесят, и

большинству артистов — тоже. Лучше всего мне запомнилось его невероятное добродушие. У него был неистощимый запас анекдотов, по большей части еврейских и музыкальных — и очень смешных. Нет ничего, что больше нравилось бы артистам. Но он растерял все свои амбиции, и деньги от него уходили»61.

Боясь повторения краха Пауэлла и негативных последствий для музыкального бизнеса в целом, Эмми Тиллет вместе с издателями Бузи и Хоуксом купила акции «Гаролд Холт лимитед». Тем временем страдающего склерозом Гаролда Холта таскала по судам некая дамочка, обвинявшая его в нарушении обещания жениться на ней — самом английском из всех прегрешений любви. «Певица обвиняет импресарио!» — вопили вечерние газеты. Холт проиграл дело и женился на другой певице, но вскоре после этого, в 1953 году, умер в возрасте шестидесяти семи лет. Однажды поздним вечером мисс Мэтти и мисс Хильда вышли из его дома с двумя тяжелыми свертками в руках. Вернувшись на лимузине в «Клэридж», они попросили администратора отправить их багаж в мусоросжигатель отеля. Холт оставил после себя мемуары, полные непристойных историй обо всех знакомых музыкантах, и его сестры не могли допустить, чтобы это запятнало репутацию семьи. После этого аутодафе они вернулись в Южную Африку.

Кроме мемуаров, от покойного Холта осталось несколько тысяч фунтов, никакой достойной упоминания собственности и дело на грани краха. «Никто не считал его блестящим агентом, — говорил Йен Хантер. — Для этого он был недостаточно голодным». Совладельцы

акций оценили молодой задор Хантера и позвали его в свою компанию. Хантер был одержим идеей проведения фестивалей, ему удалось убедить власти в Бате, Брайтоне, Лондоне, Гонконге и во многих других местах, что им необходимо ежегодное музыкальное сборище. Разумеется, приоритет на всех фестивалях принадлежал его артистам. Он представил публике израильские искорки, отлетевшие от пламени Исаака Стерна, — Даниэля Баренбойма62*, Ицхака Перлмана, Пинхаса Цукермана63* — и начинающих дирижеров Бернарда Хайтинка64* и Клаудио Аббадо65*. В конце пятидесятых годов дела фирмы Холта пошли на лад, и Эмми чувствовала себя счастливой. «Мы никогда не были соперниками, — говорит Хантер. — Она воспринимала меня как импресарио — "ты не агент, Йен", говорила она. Потом она предложила мне купить ее акции на очень выгодных условиях. Я

не скажу вам, за сколько — но буквально задаром. Она очень боялась, что фирма Гаролда Холта канет в небытие».

Традиция, дружелюбие и честность — такими были ключевые слова музыкального бизнеса в Великобритании во времена Эмми Тиллет. Послевоенный бум позволил подняться новым агентствам, но они следовали правилам поведения, установленным «Иббс и Тиллет». Беженец с континента Шандор Горлински вел дела Марии Каллас и Лорина Маазеля. Эксклюзивным импортером советской продукции стал Виктор Хоххаузер. Джоан Ингпен создала собственную фирму, сделавшую имя Джоан Сазерленд и Георгу Шолти. Ее партнер Ховард Хартог продвигал интеллектуальное искусство Альфреда Бренделя и Пьера Булеза. Эти агенты соперничали из-за артистов, но сохраняли при этом взаимное уважение. Британская ассоциация концертных агентов (БАКА) разработала правила ведения дел, запрещавшие переманивание артистов друг у друга — ни один агент, вздумавший пойти на столь грязное дело, не получил бы прощения.

В последние годы жизни Эмми пришлось модернизировать свою деятельность. «Если бы она не изменила философию и не ограничила круг своих артистов, она неизбежно столкнулась бы с большими проблемами, — говорил Уилфрид Стифф. — Никто не понимал, насколько Эмми была близка к банкротству». Когда настало время электронных телекоммуникаций, а карьеры приобрели международный характер, Эмми взяла под свое крыло ведущую английскую певицу Дженет Бейкер, пианиста-лауреата Джона Огдона и великолепную виолончелистку Жаклин Дюпре66*. При этом она по-прежнему считала себя агентом прежде всего британского уровня и верила, что ее способности помогут ей справиться с любыми региональными соперниками.

«"Иббс и Тиллет" должно было стать величайшим агентством в мире, — уверен Джаспер Пэрротт, один из ее "молодых львов". — Время для перестройки не было упущено»67. Пэрротт, полиглот, получивший образование в Кембридже, и его коллега Терри Харрисон утверждали, что будущее принадлежит мелким агентствам вроде агентства «Ингпен», создающим мировые карьеры для горстки артистов. Однако Эмми оставалась убежденным оптовым продавцом. В октябре 1969 года Харрисон и Пэрротт ушли из «Иббс и Тиллет», забрав с собой пианистов и дирижеров Владимира Ашкенази и Андре Превена. Эмми рассердилась, но не сдалась. Она боролась еще десять лет, после чего, в почтенном восьмидесятидвухлетнем возрасте, передала фирму в молодые руки, предписав своим преемникам

сохранить почитаемое имя. «Знаете, Эмми была очень порядочной», — говорит ее соперница Джоан Ингпен. Когда в фирму пришли ликвидаторы, агенты по всему Лондону шептали: «Слава богу, Эмми не дожила до этого».

Повторение краха Уолл-стрит, подобного тому, что случился в 1929 году, или спада тридцатых годов казалось абсолютно невероятным. «Доверие» стало главным лозунгом эпохи Рейгана и Тэтчер, когда поощрялось развитие бизнеса любой ценой, будь то за счет займов или перехода под контроль государства. Шок от «черного понедельника» в октябре 1987 года, когда рухнула биржа, парализовал мозги исполнителей. Во многих случаях бизнес строился на заимствованных деньгах, в расчете на то, что инвестирование этих денег поможет решить текущие трудности. Когда процентные ставки выросли вдвое, бизнесмены оказались не в состоянии выплачивать долги и начали задешево продавать компании, объявлять о банкротстве или добывать деньги из нетрадиционных источников.

Среди фирм, резко расширивших свою деятельность в восьмидесятых годах, была и «Холт». Она вместе с Харрисоном и Пэрроттом участвовала в финансировании амбициозного фестиваля в Японии и вкладывала все больше сил и средств в организацию оркестровых гастролей, а это очень прибыльная сфера деятельности, в которой агенты получают свою долю не только от концертных гонораров, но и от цены каждого авиабилета, гостиничного номера и завтрака, причитающихся каждому из более чем сотни музыкантов. Организация подобных туров считается делом очень рискованным, но при этом прекрасно окупающимся; агент выплачивает крупные суммы и надеется вернуть целое состояние. Как раз в то время, когда фирма «Холт» ежевечерне выплачивала Берлинскому филармоническому оркестру по тысяче фунтов за выступления на японском

фестивале, на Дальнем Востоке начался экономический спад, и вместо ожидаемого фонтана прибыли потек жалкий ручеек. Увидев, что касса вот-вот опустеет, сэр Йен Хантер — возведенный в рыцарское достоинство за служение музыкальным фестивалям — бросился на поиски благородных инвесторов.

А в это время управляющий директор «Иббс и Тиллет» Ричард Эпли все чаще обращался мыслями к Грузии. После смерти Эмми фирма сумела быстро вернуть свои позиции благодаря новому поколению звезд из Советского Союза — среди них были пианисты-лауреаты Михаил Плетнев и

Владимир Овчинников, а также два мощных баса-баритона, Дмитрий Хворостовский и Паата Бурчуладзе. Советские партнеры, к которым Эпли обращался в поисках новых артистов, убедили его вкладывать деньги в государственные предприятия, главным образом в Грузии и Армении. Далеко не все эти предприятия имели отношения к музыке. Они занимались, кроме всего прочего, торговлей чаем, вином, произведениями искусства и спонсировали московскую футбольную команду «Спартак».

Эпли начал сотрудничать с «Иббс», когда собирал оркестр для хорового дирижера Ричарда Хикокса. В августе 1989 года он ушел из агентства и вернулся к юридической практике, но его жена Фиона Влит продолжала работать в фирме, а ему самому по-прежнему принадлежала большая часть акций. Через четыре месяца в «Иббс и Тиллет» пришли ликвидаторы. Распад советской империи и застой на внутреннем рынке сделали оплату счетов невозможной.

Кредиторы, собравшиеся в загородном отеле в Хендоне, узнали, что фирма «Иббс и Тиллет» задолжала в общей сложности 212 327 фунтов стерлингов, в том числе ведущему рекламному агентству, сети отелей и Королевскому оперному театру. В лицо опозоренным директорам летели оскорбительные выкрики: «некомпетентность», «неблагодарность» , «надувательство». Некоторые жертвы еще не подозревали о понесенных ими потерях. Навстрече пронесся слух о том, что для финансирования экзотических проектов «Иббс и Тиллет» забирала деньги со счетов ведущих артистов. Например, Дитриху Фишеру-Дискау фирма недоплатила двенадцать тысяч фунтов. На счетах Овчинникова и Хворостовского недоставало семнадцати и пятнадцати тысяч фунтов соответственно. «Мы имеем дело с крупными нарушениями в обращении с фондами», — заявил ликвидатор Дэвид Рубин.

«Если это правда, я потрясен, — прокомментировал происходящее Юске ван Вальсум, президент БАКА. — Очевидной законной обязанностью агента является защита денег, принадлежащих клиентам»68. К сожалению, оказалось, что это — чистая правда. Под угрозой судебного разбирательства Эпли сумел добиться мирного соглашения с кредиторами и ушел со сцены.

«Расходы на советские проекты были очень велики, — сказал он, — но велик был и потенциал. Ведущие менеджеры США считали нас лучшим агентством, поставляющим информацию о советских артистах. Вряд ли вы сможете

обвинить нас в дикой спекуляции, если посмотрите, каких артистов мы открыли… Работа с Советским Союзом всегда рассматривалась нами как перспективная и ведущая к росту, это вовсе не были поиски в темноте».

Ликвидатор согласился, что Эпли проявил «наивность, вероятно, небрежение, но не сделал ничего противозаконного или бесчестного»69. «Агенты, занимающиеся классической музыкой, обычно работают за очень небольшие проценты, — сказал ван Вальсум, — и я прекрасно понимаю, что отсутствие должного контроля может нанести большой ущерб делу»70.

Через две недели после собрания кредиторов два директора «Иббс и Тиллет» снова открыли дело под вывеской «Артистс менеджмент интернешнл»; получив финансирование от группы Эндрю Ллойда Уэббера, они взяли на себя обязательства покрыть более половины долгов «Иббс». Заручившись лицензией от департамента занятости, они рассчитывали восстановить членство в БАКА, пообещав «строго «соблюдать ее этический и профессиональный кодекс». Жена Эпли, в прошлом сотрудница «Иббс и Тиллет»,стала партнером французского агентства «Трансарт». Ллойд-Уэббер купил торговую марку «Иббс и Тиллет», и о ней скоро забыли.

БАКА ужесточила правила и исключила из своих рядов заместителя председателя Терри Харрисона и еще двоих деятелей за отказ открыть отдельные счета для своих артистов, но эффект от этих действий был не большим, чем от запирания ворот конюшни после того, как все лошади уже разбежались. Впервые в вековой истории честного музыкального бизнеса британских агентов поймали на том, что они играют деньгами, принадлежащими их клиентам. В разгар скандала состоялись похороны Ховарда Хартога — торжественный траурный кортеж провожал к месту упокоения последнего романтика. Безнадежно путавшийся в бумагах и не искавший материальной выгоды Хартог больше интересовался музыкой, которую исполняли его артисты, чем деньгами, которые они зарабатывала. Его любили за беззаботную эксцентричность и оплакивали как человека, преданного своим идеалам, как допотопное ископаемое мира агентств, которого больше не существовало.

«Эмми Тиллет была такой респектабельной, — вздыхал сэр Йен Хантер, сидя в доме стандартной постройки в отдаленной западной части Лондона, где теперь располагалась контора Холта. — Это ужасно —

видеть, что ее фирма гибнет, да еще таким образом». Имя Гаролда Холта было последним символом былых ценностей, но сама фирма пустилась в плавание по чужим водам. В попытке восстановить свое состояние она вошла в море, кишащее акулами, и лишилась большого куска своего тела. К концу века ее судьба оказалась подвешенной на тонкой ниточке между готовыми сомкнуться грозными челюстями.

V

О Колумбия, жемчужина океана!1

В старом Нью-Йорке правила хорошего тона не значили ровным счетом ничего. Представившись концертным агентом, можно было еще произвести впечатление на субретку, но для приличного общества такой человек все равно оставался всего лишь жуликом. «Одни агенты честны, другие — нет, — предупреждал критик газеты "Ивнинг пост" Генри Теофилиус Финк. — Некоторые менеджеры соглашаются за две или три тысячи долларов гарантировать начинающему артисту ангажементы, достаточные для успешного старта; если же окажется, что, скажем, у девушки — к тому же хорошенькой — нет ни гроша за душой, то у них хватает наглости предлагать бесчестные способы обеспечения требуемой суммы»2. Вряд ли можно найти более красноречивое свидетельство низкого престижа профессии.

Концертных агентов становилось все больше, но они мало чем отличались друг от друга. Безусловным лидером среди них считался жизнерадостный Генри А. Вольфсон, у которого был попугай, умевший петь Вагнера — но только когда висел вниз головой. «Опыт научил меня, что только пяти процентам из тех, кто хочет пробиться, удается реализовать свои амбиции»3, — говорил Вольфсон новичкам, беря от них «вступительный взнос». Он любил брать деньги вперед. Пяти тысяч долларов, сказал он как-то техасской пианистке Ольге Самарофф (до того, как он придумал ей сценический псевдоним, она носила скромное имя Люси Хикенлупер)4*, только-только хватит, чтобы покрыть расходы по рекламе на один сезон. Между тем в первом десятилетии двадцатого века пять тысяч была очень большая сумма. Столько запросил Густав Малер за двадцать концертов с Нью-Йоркским филармоническим оркестром — и получил отказ. Но Малер, по крайней мере, дирижировал, а Вольфсон брал чек, не давал никаких обещаний, а часто и не назначал никаких концертов. В ответ на упреки он заявлял артистам, что им недостает

сексапильности. Самое большее, чего он достиг — уговорил Рихарда Штрауса, главного дирижера Берлинской придворной оперы, продирижировать мировой премьерой его «Домашней симфонии» в Карнеги-холле, а потом еще двумя концертами в универмаге Уонамейкера. Нужно отдать должное силе убеждения Вольфсона, который заставил Штрауса дирижировать в разгар торгового дня. Сергей Рахманинов оказался более трудным клиентом — он дождался, пока агент умрет и дело перейдет в руки его вдовы, и только после этого согласился на дебют в Америке.

В Нью-Йорке миссис Вольфсон сразу же столкнулась с новым конкурентом в лице выпускника одного из старейших университетов Америки и его жены, светской львицы, заседавшей во всех лучших комитетах. В среде артистических агентов за Лоудоном Чарлтоном закрепилась репутация сибарита. Тем не менее в 1910 году, во второй сезон работы Малера, его назначили администратором Нью-Йоркского филармонического оркестра с годовым окладом в семь тысяч долларов. Чарлтон требовал, чтобы ему, как руководителю оркестра, было разрешено приглашать солистами своих клиентов. Малер вскоре положил этому конец, указав на «наивный, жестокий эгоцентризм» администратора. В ответ Чарлтон добавил к напряженному расписанию Малера еще двадцать концертов, причем без дополнительного

вознаграждения, рассчитывая в любой момент заменить его более сговорчивым маэстро. Когда в феврале 1911 года Малер смертельно заболел, Чарлтон, чтобы снять с себя всякую ответственность за резкое ухудшение здоровья маэстро, быстренько написал «оправдательное» письмо в «Нью-Йорк Таймс». «Господин Малер и администрация работают и на протяжении всего сезона работали в полной гармонии», — врал он5. Спустя три месяца пресса обвиняла в трагической смерти Малера «убийственные условия американской артистической жизни»6, а его вдова — дам из филармонического комитета. Если бы вину можно было возложить на кого-то одного, этим человеком стал бы Лоудон Чарлтон. Коварное поведение агента, руководившего работой оркестра, заведомо деморализовало Малера, много лет страдавшего болезнью сердца, а случайная роковая инфекция довершила дело7*.

Чарлтону не удалось полностью уйти от ответственности. Музыкальная пресса, не замечавшая большинства выходок Чарлтона, забила тревогу, узнав, что знаменитый оркестр приносится в жертву коммерческим интересам своего администратора. «Достойным финалом этой истории будет ультиматум — либо Филармонический оркестр, либо контора, — который г-н Чарлтон предъявит в один прекрасный день самому себе, и победителем окажется его контора»8, — предрекал

«Музыкальный курьер». И действительно, через два сезона Чарлтон оставил оркестр и вернулся в свою контору, где творческие соображения не влияли на этику бизнеса.

И в этом, и в других случаях Нью-Йоркский филармонический оркестр был не оригинален и в значительной степени следовал образцу, установленному в Бостоне, где человек, руководивший лучшим оркестром, одновременно имел небольшой собственный бизнес на стороне. Чарлз А. Эллис работал на горнодобывающий концерн в Миннесоте, когда в 1885 году его босс, мэр Генри Ли Хиггинсон9*, предложил ему заняться симфоническим оркестром. После трех пробных сезонов под управлением Георга Хеншеля10*, друга Брамса, Бостонский симфонический оркестр с новым художественным руководителем, австрийским дирижером Вильгельмом Герике11*, начал обретать собственное лицо. Из Бвропы приглашали лучших музыкантов, и, чтобы не допустить их простоя, Эллис продлевал концертный сезон на лето: легкая классическая музыка пользовалась спросом в долгие летние

вечера. Придуманная им схема оказалась популярной, выгодной и долговечной; она стала предтечей знаменитых Бостонских вечеров популярной музыки12*. Герике создал прекрасный ансамбль, а впоследствии молодой Артур Никиш поднял его до международного уровня13*. Все это время работавший с точностью часового механизма Эллис руководил деятельностью оркестра. Этот «спокойный джентльмен»14, отличавшийся «добрым, терпеливым»15 нравом, предпочитавший не соперничать, а сотрудничать с другими коллективами, стал первым штатным администратором оркестра в США. Его отношение к музыкантам, которым Хиггинсон запретил создавать профсоюз, было заботливым, но по-отечески строгим.

Каждое лето Эллис отправлялся в Европу слушать солистов, и всюду, где он появлялся, его принимали с уважением, как одного из архитекторов американской культуры. Его музыкантов регулярно приглашали выступать в Байройт, и Бостон стал первым американским городом, завоевавшим признание в европейских музыкальных кругах. Впрочем, было бы неверно представлять Эллиса эмиссаром-бессребреником. Убедившись, что дела в оркестре идут гладко, и построив Симфонический зал, он решил сделать кое-что и для себя.

Большим достоинством Эллиса был его непоколебимо спокойный вид, оказывавший благотворное влияние даже на самых буйных посетителей. Нелли Мелба, побеседовав с ним двадцать минут, отказалась от услуг своего агента и попросила Эллиса руководить ее карьерой в США. Он включил в свои списки Крейслера и Падеревского,

двух самых популярных тогда виртуозов, а также двух взращенных на американской почве и уже завоевавших признание музыкальных героинь — Джеральдину Фаррар и ее подругу Ольгу Самарофф. Его агентство оставалось эксклюзивным, представлявшим интересы всего нескольких ведущих звезд, и, в отличие от Вольфсона, Эллис никогда не требовал больших денег на «расходы по рекламе». Он не нуждался в мелкой наличности, ибо получал по двадцать процентов от пяти самых крупных гонораров в мире музыки.

По просьбе Мелбы в 1898 году он предложил модному нью-йоркскому дирижеру Вальтеру Дамрошу создать в противовес Метрополитен гастрольный оперный театр. Дамрош считал его «чудесным партнером», чей «уравновешенный темперамент и благоразумие завоевали ему множество друзей»16. Оперная компания Дамроша—

Эллиса просуществовала всего четыре года, и ее распад, как ни странно, не сопровождался никакими скандалами; однако с тех пор Эллис избегал связываться с оперой. В мире симфонической музыки ему не были нужны ни союзники, ни иждивенцы. Из своего скромного кабинета в Бостоне он контролировал всю концертную экономику. Как агент самых желанных звезд, он мог назначать самые высокие гонорары. Как администратор Бостонского симфонического оркестра, он платил по самым высоким рыночным ставкам. Занимая оба поста, он определял структуру платежей, управлявших содержанием и развитием концертной жизни в Америке.

О том, как вел дела Эллис, можно судить по его отношениям с Крейслером. Услышав, что венский скрипач недоволен Вольфсоном, Эллис предложил ему концертное турне с Бостонским симфоническим оркестром по восемьсот долларов за концерт, то есть на двести долларов больше, чем получал любой другой исполнитель. Восхищенный Крейслер попросил Эллиса стать его агентом. Установив рекордный гонорар для своего нового клиента, Эллис поставил другие оркестры перед выбором — либо поднять планку, либо остаться без лучшего солиста. Что бы ни говорили люди об игре Крейсле-ра, все знали, что он является самым высокооплачиваемым скрипачом в мире — а это означало, что и лучшим. И этот простой трюк Эллис проделывал не единожды.

В оркестровом мире слово Эллиса было законом. «Письмо от него значило больше, чем самые горячие личные просьбы агентов, присланных другими менеджерами»17, — рассказывала Самарофф. Аделла Прентис Хьюз, основательница Кливлендского оркестра, услышав от заместителя Эллиса Уильяма Г. Бреннера, что «г-н Эллис очень заинтересован в молодой американской пианистке и хотел бы, чтобы вы представили ее публике», сразу же предложила контракт Самарофф,

даже не спрашивая ее имени — «так велико было доверие к честности и знаниям Чарлза Эллиса»18. Над его столом висел лозунг: «Бог помогает тем, кто сам себе помогает».

Эллис царил в Бостоне более тридцати лет и ушел вместе с Хиг-гинсоном в период послевоенной неразберихи в 1919 году. Через несколько месяцев оркестр забастовал. Эллису, чтившему культурные нормы Старого Света и имевшему кое-какие знания о психологии наемных работников, приобретенные в годы работы на шахтах, всегда удавалось избежать производственных конфликтов. Было бы

неправильно обвинять этого преданного служителя общества в злоупотреблении своим положением в собственных корыстных интересах. Такое обвинение исказило бы саму природу американского музыкального бизнеса, основанного на внутренних сделках и процветающего по сей день за счет чистого конфликта интересов. Эллис показал, что для успеха в музыке надо занимать прочное положение в каком-то солидном учреждении и одновременно вести собственное прибыльное дело. Этот урок не прошел даром для голодного молодого человека из штата Огайо, решившего индустриализировать музыкальную Америку и монополизировать ее музыкальный бизнес. Артур Джадсон называл Эллиса «величайшим из всех американских менеджеров»19. А оспаривать авторитет Джадсона в музыкальной Америке решились бы очень немногие.

«Эй-Джей», как разрешалось называть его близким друзьям, был настоящим гигантом среди пигмеев. Его рост (без каблуков) превышал шесть футов, он знал о музыке больше, чем иные виртуозы, и был богаче, чем многие благотворители, субсидировавшие его оркестры. Он обладал импозантной внешностью — «сукин сын, излучавший силу», вспоминал Харолд Шонберг, ведущий критик «Нью-Йорк Таймс». «Это был могучий мужчина ростом около шести футов четырех дюймов, прекрасно сложенный, с очень красивым, мужественным лицом. Он был личностью», — вспоминал один из его сотрудников. «На его лице с одинаковой силой могли отражаться злоба, горе, радость и сострадание, — писал другой помощник, Шайлер Г. Чейпин. — Я не хотел бы столкнуться с таким человеком»20. Подобно Руперту Мердоку21* и Биллу Гейтсу22*, Джадсон был осмотрительным человеком, казавшимся на первый взгляд обычным магнатом, а не единственным повелителем части Вселенной. Подобно Мердоку и Гейтсу, он обладал талантом жить именно в то время, когда его способности оказались востребованными. Он пришел в оркестровый менеджмент в те годы, когда число американских оркестров удвоилось;

он внедрился на радио, когда заря последнего еще только занималась. Так же, как Мердок и Гейтс, он был смелым импровизатором, мастером возможного.

Джадсон управлял американской музыкой на протяжении двух третей двадцатого века, от Вердена до Вьетнама. В какой-то момент он возглавлял три крупнейших оркестра и концертное агентство, ведавшее делами большинства ведущих дирижеров. Когда его обвиняли в

«ловком служении нескольким противоположным интересам одновременно»23, он молча пожимал плечами, словно бы речь шла о проблеме, не стоящей его драгоценного внимания.

Его агентство, самое крупное в мире, имело филиалы в каждом городе; дочерняя фирма могла послать музыкантов в любой маленький городок Америки. Он являлся совладельцем радиовещательной сети. Его доходы были вложены в здания, окружавшие Карнегихолл: кольцо недвижимости Джадсона стало немым подтверждением его господства над цитаделью музыки. Ни одному человеку не удавалось добиться такой гегемонии в музыкальном мире. «Он занимался своего рода протекционистским рэкетом, — говорил один из связанных с ним дирижеров. — Если вы хотели сделать карьеру в Америке, вам необходимо было подписать контракт с Джадсоном»24. «Те, кто утверждает, будто Джадсон наслаждался, играя роль Бога, недалеки от истины»25, — писал симпатизирующий ему обозреватель. Даже самые преданные поклонники признавали «налет диктаторства»26 в его стиле управления.

Как это часто случается с божествами и тиранами, история его жизни — вернее, некоторые ее эпизоды — покрыта мраком неизвестности. Джадсон редко рассказывал о своем прошлом. Когда его внук решил заказать посмертную биографию, ему не удалось найти никаких документальных свидетельств о личной жизни деда ни в его архиве, ни в архивах организаций, которыми он когда-то управлял. «Он ни за что не хотел, чтобы о нем писали»27, — говорила его пресс-секретарь. Какие меры он принимал для сокрытия следов своей деятельности, непонятно, но эффективность этих мер довольно спорна. Сегодня уже можно сказать, что любые правонарушения, кроме убийства, покажутся ничтожными на фоне колоссальных и тщательно просчитанных злоупотреблений Джадсона в сфере музыки.

Если у Джадсона и были основания скрывать свое прошлое, то причиной, по-видимому, было то, что он стыдился этого прошлого, стыдился своего происхождения. Он родился в «невежественном в музыкальном отношении городке» Дейтоне в штате Огайо 17 февраля 1881 года — это известно из биографической справки, составленной им для музыкального журнала «Этюд» в январе 1940 года. Родителями его были

ирландские иммигранты, сумевшие скопить достаточно денег, чтобы отправить юного Артура в Нью-Йорк учиться

игре на скрипке у Макса Бендикса, бывшего концертмейстера оркестра Теодора Томаса28*. По воспоминаниям самого Джадсона, закончив обучение, он «играл первую скрипку в маленьких оркестрах, а потом стал дирижером оркестра города Оушен-Гроув в Нью-Джерси, насчитывавшем 100 музыкантов». Вернувшись на Средний Запад, он в девятнадцать лет был назначен деканом Консерватории при университете Денисона в Грэнвилле (Огайо). Его образование было явно недостаточным для такого поста; спустя тридцать лет он получил в Грэнвилле звание почетного доктора музыки.

Джадсон утверждал, что превратил университет Денисона в современный музыкальный колледж; он хвастался также тем, что в 1903 году впервые в Америке исполнил там скрипичную сонату Рихарда Штрауса. Ни одно из этих утверждений не имеет документального подтверждения. Впрочем, есть все основания полагать, что он был компетентным музыкантом с определенными научными амбициями. Работая в университете, он написал брошюру «История музыки (исследование причин и следствий)». «Однажды, в бытность мою профессором музыки (sic!) в университете на Среднем Западе, — рассказывал он журналу "Этюд", — я сел и задумался о том, чего стою. Сравнивая свои способности с дарованием лучших из известных мне скрипачей, я скоро понял истину. Не годится, чтобы тебе прокладывали путь [к успешной карьере] влиятельные родственники и друзья. Я решил заняться своим теперешним делом»29. В действительности долгих размышлений не требовалось. Джадсону исполнилось двадцать шесть лет, он был мужем и отцом, а блестящей карьеры впереди не намечалось.

В 1907 году он перевез семью в Нью-Йорк в надежде заработать на жизнь в качестве музыканта или кого-то, так или иначе связанного с музыкой. «Сегодня ночью я проснулся, — признавался он партнеру много лет спустя, — и живо вспомнил, как приехал с женой и сыном в Нью-Йорк, чтобы чего-то добиться, и как никому не было до меня дела. Я преподавал скрипку, дирижировал оркестрами, проводил музыкальные фестивали по всей стране. Наконец я решил, что с меня довольно. И тогда я пришел в редакцию "Мьюзикл Америка"30».

Это был один из трех посвященных искусству американских журналов, издававшихся в золотой век музыкальной критики. Их авторам явно не хватало

гонораров, чтобы прокормить семью, ибо даже старейшим критикам из ежедневных газет приходилось подрабатывать преподавательской работой в колледжах. Джадсону, как новичку, поручали освещать жизнь провинциальных оркестров; для этого он должен был

подолгу разъезжать по стране в вагонах третьего класса. Чтобы свести концы с концами, он рекламировал в этих же оркестрах журналы, которые представлял. Искушение поставить содержание своих обзоров в зависимость от полученных комиссионных постепенно стало непреодолимым. Хотя дирижеры, у которых он брал интервью, и менеджеры, с которыми он имел дело, относились к нему как к весьма дремучему представителю музыкальной фауны, опыт общения с ними стал для Джадсона пропуском в два ключевых пункта управления концертной жизнью.

В 1910 году, оказавшись в родных местах, он увидел на концерте в городе Цинциннати нечто необычное. Вместо предложенного Вольфсоном немца Бруно Вальтера дирижировать оркестром неожиданно пригласили молодого органиста из англиканской церкви. Цинциннати был населен преимущественно немцами, а городской оркестр финансировали, среди прочих, жена и другие родственники действующего президента США Уильяма Говарда Тафта. Все опасения относительно того, что выбор дирижера мог быть ошибочным, развеялись после нескольких блестящих концертов. Артур Джадсон описал их в «Мьюзикл Америка» как лучшие из всех когда-либо слышанных им за пределами Нью-Йорка. Свое интервью с молодым львом он озаглавил так: «Леопольд Стоковский — мыслитель, философ, музыкант».

Джадсон не покинул города, пока не установил дружественных отношений с семьей Тафта, которые сохранились на всю жизнь, и Тафты даже обращались к нему за советами по вопросам музыки. Что же касается Стоковского, то в нем он нашел родственную душу. Дирижер был его ровесником, наполовину ирландцем, из скромной семьи, также переживавшим кризис личности, который побудил его в течение какого-то времени писать свою фамилию через «v» (Stokov-sky) и говорить с нарочитым славянским акцентом. В этом он был хорошим учеником своей невесты, пианистки Ольги Самарофф, взявшей русскую фамилию в интересах карьеры и своротившей горы, чтобы найти Стоковскому его первый ангажемент. Ее кузен генерал

Эндрю Хикенлупер возглавлял газовую и электрическую компанию Цинциннати (в будущем он стал вице-губернатором Огайо); кроме того, она была знакома с президентом и госпожой Тафт. «Г-н Стоковский, — сообщала Ольга всем, кто хотел ее слушать, — величайший дирижер в мире». Через три сезона она разорвала его контракт с Цинциннати и использовала те же методы, чтобы поставить его за более престижный пульт в Филадельфии.

Город квакеров, расположенный в девяноста милях от НьюЙорка, извращенно гордился своей репутацией самого скучного места

в Америке. Стоковский взорвал эту скуку блестящим концертом русской музыки, а Артур Джадсон тут же сообщил, что «прием, оказанный г-ну Стоковскому, не просто свидетельствовал о том, что слушатели остались довольны хорошим дирижером; это был восторженный прием публики, открывшей для себя гения»31. В то время как Ольга вела молниеносную войну на светском фронте (в первую зиму в Цинциннати она оплатила семьсот междугородных звонков), Стоковский пробудил к жизни дремлющий ансамбль сонного города, превратив его в ослепительный, лучший в Америке оркестр. Воплощая в жизнь свои представления о звучании оркестра, он изменил рассадку музыкантов на сцене, чтобы добиться единого, но прозрачного тембра. Он поощрял струнников искать собственные штрихи и играть по-своему, если это не нарушало плавного течения общей мелодической линии. Он вникал во все технические детали звукотворчества, но ему требовался свой Чарлз Эллис для решения организационных проблем оркестра и кто-то вроде Барнума для пропаганды «звука Стоковского» во всем мире.

Джадсон, ставший к тому времени ответственным за рекламу в «Мьюзикл Америка» и добившийся наконец приличной зарплаты, услышал, что в Филадельфии требуется администратор, и тут же бросился к Стоковскому, проводившему отпуск в Вермонте. «Вот человек, который мне нужен», — сказал дирижер, и осенью 1915 года Джадсон был назначен менеджером Филадельфийского оркестра. В городе ходили слухи, никогда и никем не опровергнутые, будто для того, чтобы подстраховаться и получить желанное место, Джадсон соблазнил жену одного из членов попечительского совета оркестра. На счету этого импозантного красавца было много женщин, но он, в отличие от Стоковского, умел держать свои победы в секрете. Для общественного мнения Джадсон оставался безупречным семьянином. Стоковский,

напротив, хотел довести до всеобщего сведения, что женщины не могут устоять перед ним, и делал свои любовные похождения предметом публичных обсуждений. «Он не пропускает ни одной юбки», — сокрушалась терпеливая страдалица Ольга32. Секс постоянно становился предметом болезненных расхождений между маэстро и его менеджером.

Джадсон не мог выдумать лучшего времени для приезда в Филадельфию. В марте 1916 года город буквально взорвала американская премьера Восьмой симфонии Малера, известной как «Симфония тысячи участников». Стоковский, за шесть лет до того слышавший, как сам композитор дирижировал в Мюнхене колоссальным составом, собрал 1068 инструменталистов и певцов. Дясадсон занимался вопросами организации и рекламы. Восторженные отзывы вытеснили с первых страниц

филадельфийских газет даже сообщения о Верденском сражении. Слушатели убивали друг друга за стодолларовые билеты (во всяком случае, так сообщалось). Джадсон продал восемь дополнительных концертов еще до того, как армия исполнителей на двух частных поездах десантировалась в Нью-Йорк, где критики не преминули отметить, что Филадельфия добралась до вершины оркестровой пирамиды. На фоне упадка Бостона, сиротства Нью-Йорка после смерти Малера и бесцветного Чикаго будущее оркестровой музыки принадлежало Филадельфии, Стоковскому и Джадсону.

Оба, и Стоковский и Джадсон, сыграли огромную роль в этом чудесном преображении. Стоковский возродил оркестр в его новом облике, прославил его записями и привлек общественность к участию в жизни музыкального коллектива. Когда в 1919 году финансовое положение оркестра ухудшилось, под лозунгом «Спасем оркестр!» он возглавил шествие по улицам города и собрал миллион долларов. Достижения Джадсона афишировались не так громко. Он пришел в попечительский совет и попросил разрешения ознакомиться с бюджетом. Услышав, что подобного документа не существует, он написал первый в истории американских оркестров финансовый план, создав тем самым фискальный инструмент, лежащий в основе любого профессионально управляемого бизнеса. Попечители смотрели на листы, исписанные Джадсоном, и точно знали, как обстоят дела оркестра. Инвесторы с доверием относились к его прогнозам. В торговой палате прочли его балансовые ведомости и выпустили брошюру «Коммерческая стоимость

музыки в Филадельфии».

Джадсон не одобрял отношений Стоковского с деловыми кругами, особенно с издателем «Лидиз хоум джорнэл» Эдвардом Боком и его женой Мери, много жертвовавшими в пользу оркестра. Стоковский, объяснял он им, «нуждается в сплоченной публике и восприимчивой аудитории»33, организовать и удержать которую можно только с помощью опытного руководства. Действуя по своему усмотрению и собственными силами, маэстро неизбежно разрушит все уже созданное, предупреждал он, — и это пророчество, увы, сбылось после того, как они расстались. «Они говорят, что Стоковский создал оркестр, — ворчал позже Джадсон. — Это не он — я его создал»34.

Натянутость этого утверждения была слишком очевидной, чтобы требовать опровержения. Без рекламной внешности Стоковского, его музыкального слуха и чутья на сенсации Филадельфийский оркестр, при всех способностях своего администратора, никогда не поднялся бы выше среднего уровня. Стоковский создал такой оркестр, что даже самому бесцветному преемнику удалось бы удержать его на плаву еще долгие годы.

Однако нельзя недооценивать и вклад Джадсона — даже с творческой точки зрения. Помимо создания финансовых планов, он вносил умеренность в музыкальные оценки и проявлял столь необходимую для любого предприятия решительность. Без вмешательства Джадсона Стоковский не решился бы на увольнение больных и некомпетентных музыкантов. Неподвластный чувствам Джадсон выгонял по тридцать человек в год. За милой улыбкой Стоковского скрывались стальные нервы Джадсона, за чудесным преображением оркестра — его сила. Вместе они были непобедимы.

Впрочем, партнерство, длившееся в течение двадцати лет в Филадельфии и позже возобновившееся, не заставило их перейти в общении друг с другом на «Эй-Джей» и «Стоки». Друг для друга они до конца жизни оставались «г-ном Джадсоном» и «г-ном Стоковским». Естественная сдержанность, в неестественной степени присущая обоим, привела к их взаимному охлаждению. Никому не доверявший Стоковский впервые заподозрил неладное, когда увидел, что Джадсон внедряется и в его домашнюю жизнь.

Через несколько месяцев после вступления в должность менеджер создал «Концертную администрацию Артура Джадсона». Текущими делами оркестра теперь занималась

Рут О'Нил, воспитанница монастырской школы, тогда как сам он занялся поиском новых талантов. Первым личным клиентом Джадсона стал Стоковский, за ним — его жена Ольга. Некогда клявшаяся, что оставит работу и посвятит всю жизнь Стоки, теперь она изнывала от скуки в роли домашней хозяйки и страдала от его измен. Джадсон предложил ей воскресить былую славу любимой американской пианистки. Стоковский пришел в ярость. Он заявил менеджеру, что больше не может работать над партитурами дома, потому что жена без конца занимается на рояле. Джадсон посоветовал построить ей кабинет со звуконепроницаемой обивкой. Между несчастливыми супругами выросла стена.

У разрывавшейся между профессиональным возрождением и надеждой на спасение своего брака Ольги произошел нервный срыв. Когда в феврале 1917 года она не появилась на ужине, где ее ждал Стоковский, дирижер позвонил Джадсону, и тот уведомил полицию. Ольгу нашли живой и невредимой в больнице имени Рузвельта в Нью-Йорке, куда она пришла, жалуясь на амнезию. Джадсон сообщил прессе, что она переутомилась, дав слишком много концертов — шестьдесят за полсезона. Ольга триумфально вернулась в концертный зал, но новый провал в памяти настиг ее во время концерта под управлением Стоковского. Теперь, когда они не могли доверять друг другу как музыканты, мало что удерживало их от разрыва. Буквально

накануне объявления о разводе Ольга забеременела, родилась дочь Соня. Через двадцать месяцев она все-таки подала на развод и переехала в Нью-Йорк. Расставляя вещи в новой квартире, она споткнулась о коробку, упала и порвала связки на левой руке. На этом ее карьера закончилась.

Ольга больше никого не любила, а Стоковскому так и не удалось найти жену, которая столь подходила бы ему в музыкальном смысле. Он не стал обвинять Джадсона в крушении своего брака, но Стоковский вообще редко демонстрировал свои чувства. В 1948 году, узнав о том, что Ольга умерла в одиночестве в своей квартире на Западной 55-й улице, он не пролил ни слезинки и не прислал венок. За маской бесстрастности скрывался страстный человек, выплескивавший свои эмоции в музыке. Нужно было быть совершенно бесчувственным, чтобы не испытать хотя бы намека на ревность при мысли о том, какую роль сыграл Джадсон, дав Ольге возможность сбежать из семьи. В отношениях между мужчинами появился оттенок сексуального соперничества.

Несмотря на эффектную внешность, Стоковский постоянно испытывал трудности в общении с девушками. Его браки были бурными, разводы — болезненными, и по крайней мере один из его широко освещавшихся романов — с кинозвездой Гретой Гарбо — не увенчался успехом. По словам одного звукорежиссера, долго работавшего со Стоковским, ему нравились «победы в гостиных», но он не доводил дело до спальни. Терзаемому страхами по поводу своей эротической несостоятельности Стоковскому было достаточно посмотреть на Джадсона, чтобы увидеть, что такое настоящая мужественность. Узнав о громком романе менеджера с женой одного из членов попечительского совета, Стоковский показал себя истинным ханжой и пуританином. Он назвал эту связь «неприличной»35, потому что почувствовал в ней угрозу — в большей степени, чем мог бы признаться. У Джадсона были ответы на все вопросы, связанные с двумя сферами жизни, в которых дирижер стремился утвердить свое господство, — с музыкой и с женщинами.

Можно бесконечно рассказывать о преданности обоих мужчин своему делу, об их способности преодолевать любые личные разногласия, которые могли бы помешать профессиональному росту. Конечно, чем больше они отличались друг от друга, тем лучше работали вместе. Дошло до того, что когда в 1922 году Джадсону поручили организацию концертов Нью-Йоркского филармонического оркестра, газеты автоматически предположили, что к нему должен присоединиться и Стоковский. Именно этого Джадсон, боровшийся за то, чтобы заведовать тремя оркестрами в трех разных городах одновременно, хотел меньше всего.

Он взял под свое крыло оркестр Цинциннати с его энергичным дирижером Фрицем Райнером36* и помогал Нью-Йорку преодолеть кошмарную ситуацию с его оркестрами. Филармонический оркестр, сотрясаемый забастовками музыкантов, дрался за аудиторию с городским симфоническим оркестром под управлением голландца Дерка Фоша и с оркестром Нью-Йоркского симфонического общества Вальтера Дамроша. Джадсон договорился с профсоюзами, уничтожил городской оркестр, поглотил оркестр Симфонического общества и сделал Филармонический оркестр единственным оркестром на Манхэттене. Главным дирижером был назначен Биллем Менгельберг из Амстердама, деливший сезоны с берлинцем

Вильгельмом Фуртвенглером и Артуро Тосканини из театра Ла Скала вплоть до 1929 года, когда итальянец потребовал единоличного господства за пультом.

В то время как все мысли Джадсона были заняты Нью-Йорком, он нуждался в Стоковском как проводнике его политики в Филадельфии. Благодаря хитрости Джадсона и таланту Стоковского оркестр много записывался, но нельзя было упускать и другие возможности. В течение трех воскресений октября 1929 года концерты оркестра впервые транслировались по национальному радио — лишь для того, чтобы Джадсон объявил о предстоящих в будущем сезоне сорока двух трансляциях воскресных концертов Нью-Йоркского филармонического под управлением Тосканини из Карнеги-холла. Стоковский, чья звездная слава дирижера и комментатора уже донеслась по коротким волнам до Европы, по праву чувствовал себя обиженным. Он годами просил Джадсона организовать европейские гастроли для Филадельфийского оркестра и теперь был оскорблен, узнав, что в 1930 году тот отправил в Европу Нью-Йоркский оркестр с Тосканини (как выяснилось, эти гастроли были приманкой, с помощью которой Джадсон завлекал Тосканини на постоянную работу в Нью-Йорк).

В качестве откупного Стоковскому весной 1930 года Джадсон предложил обоим дирижерам поменяться местами на две недели — этот фокус вызвал аншлаги в обоих городах, но оба маэстро остались недовольны. Тосканини пришлось нарушить тщательно продуманную рассадку Стоковского и заново переместить музыкантов, прежде чем Филадельфийский оркестр заиграл так, как он хотел. Стоковский был вынужден терпеть выходки любимчиков Тосканини в Филармоническом. «Показывайте нам ауфтакт перед тактом», — потребовал в ответ на замечание гобоист Бруно Лабейт. До ушей Стоковского донеслось слово «шарлатан», и он выгнал трех человек с репетиции. Пройдет одиннадцать лет, прежде чем он снова станет за пульт Нью-Йоркского филармонического оркестра.

Джадсона все это не волновало. Он видел только набитые залы в обоих городах и слышал только похвалы от советов директоров обоих оркестров. Решив сузить круг своих обязанностей, он ушел из Цинциннати и попросил об отставке в Филадельфии, но потом все же остался там, уступив эмоциональным просьбам директоров. Джадсон понимал, что не может лично руководить всеми крупными оркестрами в Америке. С другой стороны, если бы ему

удалось завоевать уважение их советов и заручиться содействием художественных руководителей, он смог бы контролировать целую отрасль музыкальной индустрии.

Он умел находить нужные слова для мужчин и женщин, создававших и финансировавших американские оркестры, он разговаривал с ними на равных, как один самостоятельно добившийся успеха человек может говорить с другими. «Г-н Джадсон всегда работал вместе с советом директоров»37, — говорила одна из сторонниц Стоковского в Филадельфии. «Джадсон ни на минуту не забывал, что он бизнесмен, и никогда не строил из себя чисто сен-симоновского идеалиста»38, — отмечал журналист. Он здраво рассуждал о деньгах, и спонсоры безоговорочно доверяли ему. Им нравилось, что он всегда оплачивал свой билет на концерты и никогда не брал контрамарок.

Ведя переговоры с маэстро, Джадсон всегда представлялся как «разочаровавшийся во всем дирижер»39. Однако, наблюдая за Стоковским, он получил полное представление об опасениях и неуверенности оркестровых дирижеров и никогда не выказывал подобострастия к их пьедесталу. Дирижеры, наделенные даром, который невозможно было оценить без хорошего оркестра, принадлежали к легко выходящей из равновесия, невероятно ревнивой породе, и Джадсон культивировал их страхи. Постоянно находя новых дирижеров, он заставлял каждого маэстро думать, что если он не будет играть по правилам Джадсона, ему всегда найдется замена. Большая тройка — Тосканини, Кусевицкий и недовольный Стоковский — не подчинялась его командам, но остальные довольно легко поддавались дрессировке. Любой приглашенный дирижер, хорошо показавший себя в Филадельфии или Нью-Йорке, мог рассчитывать на подписание контракта с частной компанией администратора оркестра.

Он создал крупнейшее из когда-либо существовавших концертных агентств; список его солистов возглавлял неподражаемый Яша Хейфец, и были еще десятки менее громких имен, также нуждавшихся в хлебе насущном. Если за пульт оркестра вставал дирижер от Джадсона, ему надлежало выполнять инструкции агентства. Мас-симо Фречча, итальянский маэстро, приглашенный в Новый Орлеан, получил письмо следующего содержания: «Дорогой Фречча,

рекомендую Вам такого-то, великолепного пианиста из Венгрии. Вы должны взять его. Всего наилучшего, Джадсон». Фречча наивно попросил, чтобы ему дали возможность хотя

бы прослушать кандидата. Со стороны Джадсона последовало холодное молчание. Ему не нравилось, когда его авторитет подвергали сомнению. Его решения, по словам одного журналиста, «не подлежали апелляции — суда более высокой инстанции для него не существовало»40.

Джадсон похвалялся тем, что за семьдесят лет, проведенных на вершинах музыкального бизнеса, он никогда не вмешивался в творческую политику41. В этом утверждении содержалась не столько ложь, сколько стремление обозначить свою добровольную отстраненность. Находясь по обе стороны барьера, в качестве менеджера как оркестра, так и большинства солистов, он ощущал себя абсолютно беспристрастным. Если какого-то дирижера тянуло к репертуару, который неизбежно принес бы убытки, он мог наложить свое вето. Разве можно назвать это вмешательством в творческий процесс—ведь это только проявление реализма! Если попечительский совет какого-то оркестра настаивал на проведении большего числа концертов, чем можно было себе позволить, Джадсон придерживал солистов, пока не восторжествует здравый смысл. Кому же надо, чтобы оркестр нес лишние расходы? Он был голосом разума и противником авантюр. Все незнакомое объявлялось им вне закона, все дерзкое подавлялось. Малер, чья Восьмая симфония стала стартовой площадкой для карьеры Джадсона, больше не звучал в американских концертных залах. Малер требует огромного оркестра, дорогостоящих репетиций и рекламы. Так зачем играть Малера, если публика рада Бетховену? Otto Клемперер возлагал на Джадсона ответственность за свое отлучение от лучших оркестров Америки. Джадсону не понравилось, что дирижер включил в свою нью-йоркскую программу Вторую симфонию Малера, прекрасно сознавая, что это соберет в лучшем случае ползала. Если бы не покровительство, оказываемое Кусевицким американским композиторам в Бостоне, и не эклектический репертуар Стоковского в Филадельфии, море американской музыки в эпоху Джадсона превратилась бы в узенький ручеек признанных шлягеров. «Казалось, Джадсон не имел никакого музыкального вкуса, — вспоминала вдова одного из дирижеров. — Он много рассуждал об артистах и рассказывал сплетни, но я не припомню, чтобы он когда-то выражал предпочтение хоть какой-нибудь музыке»42.

Стоковский работал без устали, чтобы протолкнуть современные произведения через препоны, которые возводил

его же менеджер. Пытаясь перекрыть его источники, Джадсон в 1926 году добровольно согласился возглавить Международную гильдию композиторов43*,

откуда Стоковский получал «опасные» партитуры. Следовало бы предупредить гильдию, которой ранее руководил Эдгар Варез, о грозящей опасности. Через год она, к тихой радости Джадсона, свернула свою деятельность.

Впрочем, руководители пришедшей ей на смену Лиги композиторов оказались хитрее, и в 1930 году именно они втянули Стоковского в его самую крупную игру — американскую премьеру балета Стравинского «Весна священная», прошедшую в один вечер с малопонятной шёнберговской «Счастливой рукой». «Не думаете же вы, что с такой программой вам удастся собрать полный зал в Метрополитен, — сказал Джадсон председателю лиги Клер Рейс. — Если вы перестанете настаивать на ее исполнении, то все мои симпатии будут на вашей стороне»44. Он умолял попечительский совет Филадельфийского оркестра воспротивиться осуществлению этих планов, но у г-жи Рейс были свои источники финансирования, а Стоковский оказался тверд как скала. Поерзав на Шёнберге, публика восторженно приняла Стравинского, и портрет Стоковского появился на обложке журнала «Тайм» — он стал первым дирижером, допущенным в этот эфемерный зал славы. Далее он поставил «Воццека» Альбана Берга, за ним последовал балет Прокофьева и «Лунный Пьеро». Пытаясь накинуть узду на вкусившего свободу жеребца, Джадсон боролся с попечительским советом до 1934 года, когда выбранный председателем совета Кертис Бок принял решение окончательно отпустить вожжи и дать Стоковскому полную свободу. Столкнувшись с дефицитом в четверть миллиона долларов под конец оперного сезона, спланированного Стоковским, который, впрочем, отказался им дирижировать, Джадсон подал в отставку. Через несколько недель со своего поста ушел и Стоковский, обвинив совет в неспособности назначить приемлемого администратора. Правда состояла в том, что оба уже устали от Филадельфии и имели дела на стороне.

Джадсон, скрывая «сильную неприязнь»45 к Стоковскому, выполнял свои обязанности ровно столько времени, сколько потребовалось для обеспечения карьеры своего главного протеже. После ухода Стоковского он вначале договорился с любимцем филадельфийских критиков Фрицем Райнером, преподававшим в Институте Кёртиса, но тот обладал

непостоянным венгерским темпераментом и независимым складом ума. Тогда Джадсон решил заменить Стоковского лысеющим скучноватым трезвенником. Юджин Орманди, родившийся в Будапеште под именем Енё Блау, привлек внимание Джадсона в Нью-Йорке, дирижируя в Карнеги-холле оркестром, сопровождавшим выступление Айседоры Дункан. «Я пришел посмотреть танцовщицу, а вместо этого услышал дирижера»46, — рассказывал менеджер.

Джадсон обеспечивал Орманди разовыми концертами до тех пор, пока в 1931 году не умер художественный руководитель оркестра в Миннеаполисе. Ознакомившись с контрактом оркестра, составленным по старому образцу, Джадсон понял, что писавшие его не имели понятия о наступлении эры радио и звукозаписи. Музыканты получали еженедельную зарплату, и их можно было использовать без дополнительных выплат в любых музыкальных мероприятиях по усмотрению руководства. Джадсон позвонил продюсеру звукозаписывающей компании «Ар-Си-Эй» Чарлзу О'Коннеллу и сказал, что может бесплатно дать ему для записей оркестр Миннеаполиса с Орманди. О'Кон-нелл тут же вскочил в поезд и в течение двух недель, включая воскресенья, записывал по две смены в день. За две поездки он записал сто произведений, а оркестр Миннеаполиса стал самым записываемым коллективом в мире. В течение следующих десяти лет организация получила отчисления от продажи записей — 163 362 доллара 58 центов; музыканты не получили ничего. «Г-н Орманди не получил вознаграждения за свои героические усилия, — сообщал О'Коннелл, — но его записи привлекли к нему общенациональное внимание и в значительной мере способствовали... его последующему назначению на пост главного дирижера Филадельфийского оркестра. Это, на мой взгляд, стало достаточной компенсацией»47.

Филадельфийский оркестр нуждался в знаменитости, а сравниться с героем винила Орманди не мог никто. Ему было тридцать семь лет, он был женат, имел двоих детей и отличался почти болезненной скромностью; кроме того, он был трудолюбив, скрупулезен и полностью лишен воображения. Под его капельмейстерским управлением оркестр быстро восстановил свою былую репутацию самого скучного коллектива.

Стоковский уехал в Голливуд, где сошелся с Гарбо и записал «Фантазию»48* для Уолта Диснея, но так и не прижился. Он вернулся в Нью-Йорк к Джадсону, который

поставил его дирижировать НьюЙоркским филармоническим оркестром. Какое-то время казалось, что все идет как прежде: Джадсон руководил рекламными акциями, предшествовавшими третьей женитьбе Стоковского — на сей раз на наследнице миллионов Глории Вандербильт, моложе его на сорок лет, — а публика покорялась его ауре. Но Джадсон отказался сделать дирижера художественным руководителем, отдав этот пост импозантному греку Димитриосу Митропулосу. Стоковский стал возражать против этого, и в 1950 году символическое партнерство маэстро и менеджера распалось вновь, на сей раз навсегда. Чувствуя себя нежеланным в Америке, Стоковский подписал контракт с агентом Бичема, симпатичным венгром по имени Эндрю Шульхоф, который направил

его в Англию работать с Королевским филармоническим оркестром, а оттуда — по всей Европе. После пяти лет беззаветно преданной службы Шульхоф был с позором уволен за «непереносимое оскорбление», нанесенное маэстро, — он разрешил фотографу проникнуть на репетицию Стоковского в Штутгарте; дирижер не хотел, чтобы видели, как он стареет. Его жизнь между отъездом из Филадельфии и последним расцветом на девятом десятке лет оказалась беспокойной, не слишком содержательной и трагической — трагической вдвойне, поскольку не вызывала особого сочувствия.

Джадсон, напротив, являл собой пример удачливости и довольства. Из двух штаб-квартир, расположенных по обе стороны Западной 57-й улицы, он контролировал ведущие оркестры Америки и большинство ее концертирующих артистов. Неизменно элегантный в своем английском костюме, растягивающий слова почти на британский манер, он ушел далеко от своих незавидных корней, проделав путь от скромного музыканта до верховного властителя всей музыки на всей территории Соединенных Штатов. Это восхождение произошло почти незаметно. Просто он умел очень точно чувствовать свое время.

Еще в 1916 году, когда Филадельфию пробудили звуки Восьмой симфонии Малера, помощник менеджера Американского отделения Компании беспроволочного телеграфа Маркони направил своему боссу докладную записку. «Я разработал план развития, — писал Дэвид Сарнов, — благодаря которому радио станет таким же предметом повседневного домашнего обихода, как пианино или фонограф. Идея состоит в том, чтобы передавать музыку

в дома по беспроволочной связи»49.

Артур Джадсон, играя как-то с детекторным приемником своего сына, «предугадал потенциал радио как средства распространения музыки»50. Незадолго до рождения средств массовой информации оба архитектора радиотрансляции осознали, насколько значительной может стать ее роль в удовлетворении общественной потребности в музыке.

Сарнов, еврей-иммигрант из России, любивший, чтобы его называли «Генералом»51*, подал заявку на патенты в области радио и заручился поддержкой со стороны промышленников. Когда повсюду стали появляться кустарные радиостанции, на первых порах оборудованные чуть ли не в фермерских амбарах (первой из них в ноябре 1920 года стала станция KDKA в Питтсбурге52*), он предложил наладить между ними телефонную связь. К 1926 году он владел сетью из двадцати пяти станций, транслировавших первую игру Кубка мира по бейсболу пятнадцати миллионам слушателей. Учрежденная им Национальная радиовещательная компания (Эн-би-си) стала единственной профессионально организованной службой среди массы дешевых

независимых радиостанций. В качестве типичного примера последних можно назвать филадельфийскую WCAU, проданную в 1922 году основавшим ее инженером энергичному молодому юристу Айзеку Леви. У Айка было много других дел, поэтому он поставил управлять WCAU своего брата Леона, дантиста-сибарита, который ухаживал за хрупкой наследницей сигарной компании «Конгресс» Бланш Пейли, а в 1927 году женился на ней. Её брат Уильям Пейли, сын еврейских эмигрантов из России, получивший университетское образование, сразу проявил интерес к радиопроектам своих зятьев.

Теперь Сарнов был готов к слиянию. Он собрал миллион долларов, купил у компании «Американ телеграф энд телефон» право на годовое использование ее линий и приступил к поиску независимых станций, на основе которых можно было бы создать национальную службу. Эти станции могли присоединяться к Красной или Синей сети (одна чуть дешевле другой), но на самом деле реального выбора у них не было. Профессионально сделанные на заказ программы Эн-би-си обходились дешевле и были популярнее, чем программы местных станций, и большинство независимых компаний предпочитали купить франшизу53* — но филадельфийская WCAU не входила в их число.

Артур Джадсон давно ждал этого момента. В сентябре 1926 года он создал «Радиокорпорацию Джадсона», чтобы поставлять музыку сети Эн-би-си. Новые радиовещатели не ориентировались в мире музыки, и Джадсон мог действовать в качестве их посредника. Прежде всего он обратился с предложением к Сарнову. Не получив ответа, Джадсон лично явился к Генералу и спросил, как тот собирается поступить с предложенной им схемой.

— Никак, — ответил Сарнов.

— Тогда мы создадим собственную сеть, — холодно сказал Джадсон.

— Вы не сможете, — рассмеялся глава Эн-би-си. Ему самому потребовалось десять лет, чтобы создать первую в мире радиовещательную сеть, и какому-то выскочке, музыкальному агенту, не удастся украсть его эфир. Он сам позаботился об организации музыкальных передач, проконсультировавшись с дирижером Вальтером Дамрошем, чей Нью-Йоркский оркестр именно сейчас пытается разрушить этот Джадсон. Дамрош, четкий, как метроном, практик с весьма реакционными взглядами, придумал «Час ценителя музыки» на Эн-би-си. Эта еженедельная проповедь, адресованная миллионам школьников, сделала его, по словам Сарнова, «лучшим в Америке провожатым в мир музыки»54. У Эн-би-си уже есть Дамрош, и она не нуждается в предложениях Джадсона.

Разъяренный, но не сломленный Джадсон из кабинета Сарнова направился прямиком к Бетти Флейшман Холмс, наследнице компании по производству дрожжей из Цинциннати и члену попечительского совета Нью-Йоркского филармонического оркестра. Он сказал ей, что Эн-би-си собирается засорять эфир непристойными водевилями, и пообещал создать противовес — радиосеть, передающую чарующе-возвышенные звуки симфонических концертов. Г-жа Холмс выписала ему чек на шесть тысяч долларов, и Джадсон основал компанию «Юнайтед индепендент бродкастерс» («Объединенные независимые вещатели»). В число шестнадцати ее учредителей вошли и братья Леви из Филадельфии, где ключевую позицию занимал оркестр Джадсона. Звукозаписывающая компания «Коламбия», встревоженная тем, что Сарнов уже поглотил конкурировавшую с ней фирму «Виктор»55* и приступил к захвату авторских прав на музыкальные произведения, выделила сто шестьдесят три тысячи долларов на покупку телефонного времени. И 18 сентября 1927 года

администратор оркестра по имени Артур Джадсон провел первую передачу «Коламбия фонограф бродкастинг систем».

Это был полный провал. Джадсон приобрел новую американскую оперу композитора Димса Тейлора56* и популярной поэтессы Эдны Сент-Винсент Миллей «Оруженосец короля» и предложил ее радиослушателям в исполнении певцов из Метрополитен, дирижера из Огайо Ховарда Барлоу и оркестра, состоявшего из двадцати трех музыкантов нью-йоркского районного театра «Нейборхуд плейхаус». Сразу после выхода в эфир в телефонную станцию ударила молния, и до половины местных радиостанций сигнал не дошел. В тех же немногих городах, где трансляция все-таки осуществлялась, у слушателей и рекламодателей не хватило терпения дослушать до конца семидесятипятиминутную оперу. Не прошло и месяца, как «Коламбия Рекордс» вышла из игры, оставив по себе единственную память в виде символического названия на вывеске. Только сорок тысяч долларов, внесенных поклонницей Филармонического оркестра г-жой Флейшман Холмс (позже она продаст свою долю за три миллиона), помогли новосозданной сети удержаться в эфире. Джадсон поторопился запустить серию еженедельных радиоконцертов. В первом из них, состоявшемся 9 октября, пела его новая любовница, сопрано Софи Браслау.

Впрочем, не все пришли в отчаяние от первой неудачи. В Филадельфии Уильям Пейли отметил, что после того, как «Коламбия» выпустила в эфир передачу «Час комедии с курильщиками "Ла Па-лина"», ежедневная выручка от продажи его сигар «Ла Палина» подскочила с четырехсот тысяч до миллиона. Поскольку миллион табачных денег

надо было куда-то пристроить, двадцатишестилетний Пейли отправился в Нью-Йорк, чтобы спасать «Коламбию». В сентябре 1928 года его избрали президентом компании. К концу этого года радиоприемники стояли уже в десяти миллионах домов, а число радиостанций сети Си-би-эс достигло сорока семи против шестидесяти девяти у Эн-би-си; к 1935 году компания уже задавала тон на рынке, а ее годовая прибыль доходила почти до трех миллионов долларов.

В противовес популизму Эн-би-си с ее шоу «Эймос и Энди» и нравоучительными лекциями Дамроша, «Коламбия» провозгласила себя «сетью от Тиффани» — радиовещательной компанией, делающей ставку на высокую культуру и качество передач, на лучшую журналистику и высочайшие

стандарты. Каждое воскресенье по вечерам на ее волнах выступал Нью-Йоркский филармонический оркестр с Тосканини, она представила слушателям Бинга Кросби57*, Эда Марроу58*, Орсона Уэллса59*. Это было действо высокого класса. Кусайте локти, Генерал Сарнов!

Самый крупный пакет акций компании принадлежал Пейли. Вторым был пакет Джадсона — к моменту смерти в январе 1975 года он владел одной третью из миллиона акций Си-би-эс. Любой, купивший сто девяностодолларовых акций Си-би-эс после их выпуска в открытую продажу в 1932 году, к началу 1975 года мог получить за них 682 832,55 долларов60, то есть в семьдесят пять раз больше их первоначальной стоимости. Джадсон владел основным капиталом Си-би-эс, а это неизмеримо больше, чем сто акций. С ростом числа филиалов и рождением телевидения его богатство стало «огромным»61, почти не поддающимся исчислению. Странно, но никого не удивляло, где перегруженный работой менеджер трех крупнейших оркестров нашел время, чтобы создать медиаимперию, и как он мог предвидеть последствия этого шага.

Деньги не внесли изменений в образ жизни Джадсона, если не считать покупки имения с плавательным бассейном в Коннектикуте и переезда в квартиру в самом престижном квартале города, «украшенную с большим вкусом, но безлико»62. Он питался в хороших ресторанах и стал страстным библиофилом, дарившим друзьям редкие издания английских классиков. Но ему никогда и в голову не приходило отказаться от работы с оркестрами и стать магнатом. Все-таки он оставался музыкантом. Главным в Си-би-эс он считал выгоду, которую могли получить его музыкальные предприятия. Будучи директором «Коламбии», он мог продавать сети сотни часов оркестровой и сольной музыки. Его дирижер Ховард Барлоу стал музыкальным руководителем сети, а друг — композитор Димс

Тейлор — комментатором воскресных концертов. В 1938 году Джадсон убедил Пейли купить «Коламбия фонограф компани», чтобы иметь возможность заключать новые контракты на записи со своими Нью-Йоркским и Филадельфийским оркестрами. Когда сеть нуждалась в том, чтобы ублаготворить федеральных уполномоченных, Джадсон выдвинул лозунг «Хорошая музыка — это та же государственная служба» и стал транслировать больше концертов. Он находился в выгодном положении, поскольку продавал своих артистов своей же компании, назначая цены

и собирая комиссионные с обеих сторон. Ему всегда нравился такой способ ведения дел.

****

Показателем гениальности Джадсона — никому другому это было бы не под силу — стало то, что в разгар создания Си-би-эс он сделал самый удачный ход за всю свою карьеру. В 1928 году, почувствовав угрозу как со стороны региональных организаций, так и со стороны оскорбленной Эн-би-си, Джадсон купил Музыкальное бюро Вольфсона и предложил объединиться еще четырем агентствам. Он предостерегал их, указывай на то, что деятели из Лос-Анджелеса и Чикаго уже наступают на пятки нью-йоркским агентам, переманивая их артистов. А в то же время Сарнов создавал Артистическое бюро Эн-би-си, чтобы, опять-таки, самому поставлять таланты для своей сети. Бороться с такими силами в одиночку агенты не могли. Им оставалось либо объединиться, либо капитулировать.

Бюро Эн-би-си открылось в конце 1928 года. На следующий год грянул крах Уолл-стрит и над концертным бизнесом нависла смертельная угроза. К началу 1930 года Джадсон все же уговорил своих конкурентов принять его условия. Шесть крупнейших нью-йоркских фирм объединились в «Концертную корпорацию Коламбия», ведшую дела «ста двадцати пяти артистов и организаций», то есть двух третей лучших музыкантов Америки. Си-би-эс обеспечивала финансирование, а президентом нового агентства стал Пейли. Джадсон занимал пост председателя совета директоров и являлся крупнейшим держателем акций. Объединение даже двух враждебных группировок менеджеров уже можно было бы считать дипломатической победой; объединение же пяти таких группировок стало почти чудом выдержки, дальновидности и силы убеждения, доказательством неотвратимости судьбы, выступавшей в облике Джадсона.

Каждому агенту было разрешено сохранить независимость внутри «Коламбии». Джадсон опекал своих артистов и артистов Вольфсона (последним его приобретением стал Владимир Горовиц).

Лоуренс Ивенс и Джек Слейтер ведали делами молодого Иегуди Менухина и Лоуренса Тиббетта63*. Фрэнсис Коппикус и Фредди Шанг из «Музыкального бюро Метрополитен» занимались гастролями балета и оперы, а также ансамбля «Певцы семьи Трапп»64*. В ведении конторы Хензеля и Джонса находились главным образом новые европейские

артисты. Действуя сообща, они обогнали Эн-би-си и буквально раздавили региональных соперников. «Коламбия», по словам Джадсона, стала «крупнейшим в мире бюро по найму артистов»65.

Таковой она и оставалась, несмотря на вмешательство федеральных властей, обвинивших в 1942 году обе компании в создании нелегальных картелей, наживающихся на артистах. Чтобы избежать антимонопольного расследования, Си-би-эс и Эн-би-си продали агентства их директорам. Джадсон переименовал свою фирму в «Коламбия артистс менеджмент инкорпорейтед» (КАМИ). Бюро Эн-би-си, вступив в союз с блестящим агентом Солом Юроком66*, евреем из России, возобновило деятельность под вывеской Национальной корпорации концертных артистов (НККА), но так и не смогло поколебать приоритет «Коламбии». Это различие вполне объяснимо. Национальная корпорация опиралась на отставших от жизни, упертых торговцев от музыки. У «Коламбии» был Джадсон.

«Артур Джадсон обладает чем-то более редким, чем интуиция, — восхваляла, его старая подруга Ольга Самарофф. — Он наделен даром предвидения. Почувствовав веяния времени, он первым создал объединение менеджеров, взявшее под свой контроль всю страну. Вместо того чтобы драться между собой, ведущие американские менеджеры под его руководством проводят внешне мирную согласованную политику. Главным результатом этого объединения сил стадо "Концертное сообщество"»67.

«Концертное сообщество» выросло из движения за «организованную аудиторию», инициированного в 1921 году в Чикаго концертным агентом Демой Харшберджер, парализованной после перенесенного полиомиелита, и ее партнером Гарри П. Харрисоном. Вместо того чтобы продавать исполнителей, а потом надеяться, что местные менеджеры оплатят услуги из сборов за проданные билеты, Харшберджер агитировала энтузиастов в маленьких городах за создание гражданских музыкальных ассоциаций, которые авансом оплачивали бы концерты из расчета полной продажи зала. Эта схема устранила финансовый риск, а также целую цепочку провинциальных посредников. Джадсону идея понравилась, и он, вместе с ведущим агентом Дэниелом Мейером и еще пятью сотрудниками, внедрил ее в пятнадцати городах Новой Англии. Он рассматривал это как проб-

ный шар перед созданием цепи организаций, которые занимались бы камерной музыкой на всей территории США и, в конечном итоге, распространили бы влияние «Коламбии» до самых отдаленных уголков страны.

Джадсон поделился планами с Пейли, и тот настолько проникся идеей концертных гастролей звезд Си-би-эс по американской провинции, что создал общенациональную сеть агентств «Концертное сообщество», действовавшую под контролем Си-би-эс. Эн-би-си привлекла на свою сторону Мейера и купила «Гражданские концерты» Харшберджер. Гастрольные маршруты пролегли по всей стране. К 1933 году «Гражданские концерты» охватывали своей деятельностью 237 городов, а «Концертное сообщество» действовало в ста двадцати пяти. «Гражданские концерты» пропагандировали артистов Эн-би-си, а в городах «Сообщества» слушали тех, кого предлагала «Коламбия».

От того, сколько денег удавалось собрать тому или иному городу, зависел и уровень артиста, которого этот город мог себе позволить. Главный соблазн представляли собой Нельсон Эдди68*, Марио Ланца, Яша Хейфец и Пол Робсон. Менее богатым населенным пунктам можно было предложить Йожефа Сигети или Рудольфа Серки-на, великолепных солистов, планировавших гастроли в определенном районе таким образом, чтобы у них были и свободные вечера. Жителям Висконсина, например, удалось послушать французского композитора Франсиса Пуленка с его любимым шансонье Пьером Бернаком — подобная привилегия редко выпадала на долю французской провинции. Даже в таком маленьком городке, как Париж, штат Техас, могли собрать деньги на какой-нибудь концерт. «Наша корпорация, — провозгласил ежегодник "Коламбия артистс альманак" в 1931 году, — подтверждает, что способна удовлетворить все заявки на концерты, фешенебельные или скромные, в любом клубе, школе или колледже, от любой организации или частного антрепренера... Музыка, несущая утешение и вдохновение, сыграет важную роль в решении задач возрождения69*, а перечисленные здесь артисты, служители этой прекрасной музы, с готовностью передадут послание радости и веселья в любой уголок этой страны». Послание Джадсона встретили с почти религиозным пылом, ибо в тридцатых годах в стране было достаточно безработных или живущих в изгнании музыкантов, готовых играть буквально даром. Администрация Рузвельта, предложившая в 1935 году Федеральный музыкальный проект с целью

создания рабочих мест для музыкантов всей Америки70*, опиралась на опыт «Гражданских концертов» и «Концертного сообщества».

«Наша задача состояла в том, чтобы заткнуть брешь и спасти концертный менеджмент в годы Великой депрессии, а не в том, чтобы получить большую выгоду, — утверждал Пейли, предаваясь филантропическим воспоминаниям. — Конечно, какое-то время мы несли убытки, но в конце концов все же получили скромную прибыль»71. Формирование музыкальной карты Америки не прекращалось в годы Великой депрессии, и к 1940 году на ней был отмечен максимум — 1900 городов, но тут в дело вмешалось Министерство юстиции. По мнению федеральных властей, отношение к целым городам как к феодальным владениям дочерних компаний крупной сети представляло собой нарушение Поправки о свободе слова. Си-би-эс и Эн-би-си, испугавшись вмешательства конгресса, разорвали связи с «Гражданскими концертами» и «Концертным сообществом», и рынок как будто открылся для конкуренции. На самом же деле ничего не изменилось. «Коламбия» и НККА продолжали руководить двумя «организованными движениями слушателей», предлагая своим городам-подписчикам эксклюзивные списки артистов.

Схема работала как по волшебству. Представитель «Сообщества» — Джадсон называл его «миссионером культуры» — приезжал в город на неделю. Он выступал на банкете перед видными горожанами, воспевал талант Хейфеца и Горовица, призывал вступить в члены «Сообщества» и уезжал, увозя с собой достаточно наличности, чтобы оплатить выступление какого-либо не очень знаменитого исполнителя «Коламбии». «Мы вовсе не говорили им, что они не могут заказать других артистов, — вспоминал Гарри Билл, один из шестидесяти пяти местных представителей фирмы. — Просто им это и в голову не приходило. Мы были для них героями из Нью-Йорка. Мы произносили речи, и нас встречали как королей»72.

Горожане, не чувствуя особенных лишений в связи с конфликтом агентств, редко выражали неудовольствие. Большинство городов не могли позволить себе пригласить Хейфеца, а других скрипачей там вообще не знали. Агентства же в целом предоставляли им хороших исполнителей и достойное, внимательное обслуживание, что вызывало рост культурного самоуважения. И в этом не могло быть ничего плохого — разве что для артистов.

Для музыканта поездка по небольшим американским городам, организованная «Сообществом», на бумаге выглядела весьма заманчиво. Контракт обеспечивал ему строго определенный объем работы и полные залы. Достойная оплата, умеренные расходы, сердечное гостеприимство. «Как-то раз одну известную певицу из числа наших клиентов пригласили выступить в простом шахтерском городке в Пенсильвании, — вспоминал Джадсон. — Когда она приехала рано утром на унылую железнодорожную

станцию, шел холодный дождь. Встречать примадонну пришла толпа слушателей во главе с энергичным мэром и духовым оркестром. Усталая и замученная примадонна, толком не проснувшись, вышла из вагона и сказала: "Что за дела, почему мой менеджер посылает меня в этот Богом забытый городишко?"»73 Не повезло менеджеру, вздыхал Джадсон: получить такую неблагодарность за дерзкий идеализм!

Однако во время своих долгих переездов, наедине с собой, артисты «Сообщества» нередко задумывались над тем, почему они никогда не получают от «Коламбии» ангажементов на крупные, значимые концерты и всегда возвращаются домой совершенно измотанными. В контракте «Сообщества» были заложены две ловушки. Первая из них касалась наличности — точнее, ее отсутствия. Внешне гонорары казались очень привлекательными, но артисты получали только какую-то часть от указанной суммы. «Куда же уходят все деньги?» — вопрошала английская контральто Кэтлин Ферриер. Обычно певица, подписавшая контракт на тысячу долларов, могла рассчитывать, что ей придется отдать сотню аккомпаниатору и еще пару сотен за проезд и гостиницу на двоих, и в результате останутся две трети гонорара. В стране же «Сообщества» она должна была радоваться, что получала чистыми хотя бы тридцать процентов.

Разница заключалась в том, что «Сообщество» называло «дифференциалом». До выплаты гонорара артисту «Коламбия» вычитала из него 20% комиссионных. Сверх этого «Сообщество», являвшееся частью «Коламбии», делало еще один вычет — обычно еще 20%. Таким образом, из тысячедолларового гонорара четыреста долларов возвращались «Коламбии», 30% уходили на организационные расходы, а артист должен был радоваться, если получал 300 долларов без учета налогов.

«Без дифференциала "Сообщество" и "Гражданские концерты" не смогли бы работать, — объясняли те, кто хотел найти этому извинения. — У них не было бы источника доходов — то есть, чтобы найти его, им пришлось бы полностью изменить свою политику и брать твердые комиссионные с каждой ассоциации. Этого делать они не хотели, так как придерживались точки зрения, что артисты, получающие свою выгоду... должны нести и свою долю расходов»74. Правда состояла в том, что выжимать деньги из артистов оказалось намного проще, чем повышать стоимость членства в «Сообществе», — проще, чем отнять конфетку у ребенка. Впрочем, исполнителей разоряла не столько потеря в заработке, сколько ярлык «Сообщества», приклеивавшийся к ним как хорошо

пережеванная резинка. Как только «Коламбия» начинала брать по 40% с артиста «Сообщества», она больше не устраивала ему приличных концертов. «По прямому контракту "Коламбия" получает 20%, а через "Концертное сообщество" — примерно вдвое больше, — рассказывал опытный скрипач Генри Темянка. — Побеждает "Сообщество". Солист, лихорадочно пытающийся построить карьеру, оказывается в проигрыше. Конечно, ему редко удается выпутаться»75.

Музыканта, приобретшего популярность в городах «Сообщества», не допускали к общению с агентами, которые занимались симфоническими концертами «Коламбии». Со временем местные любители начинали понимать, что такой музыкант не дотягивает до звездного уровня, и концертов, даже в маленьких городках, становилось все меньше. Вэн Клайберн, начинавший как пианист «Сообщества», к своему четвертому сезону, в 1958 году, находился в «состоянии острой депрессии»76, ибо только пять городов пожелали пригласить его повторно. К счастью, он принял участие в конкурсе имени Чайковского в Москве и безоговорочно выиграл его; по возвращении его ждал торжественный проезд по Бродвею и альбом концертных записей, разошедшийся самым большим в истории тиражом. Казалось бы, «Коламбия» могла праздновать очередной триумф, но Клайберн порвал свой контракт и ушел к Юроку. Менее решительные лауреаты отправлялись в убыточный тур по Луизиане или Орегону, где их мечты рушились окончательно.

Один блестящий пианист, иммигрант из России, остававшийся непризнанным «Коламбией» после двух лет

выступлений в городах «Сообщества», пригрозил, что уйдет из агентства, если не получит дебют в Нью-Йорке. «Если уйдет, на его место найдутся сотни других», — пожал плечами брокер «Сообщества». «Организаторы концертных цепочек контролируют гастрольный бизнес, причем характер их деятельности весьма напоминает монополию, — писал композитор и критик Вёрджил Томсон. — От них практически целиком и полностью зависит вся карьера музыканта»77.

Любопытное оправдание этому дал Джадсон, называвший «Сообщество» «здоровой и прогрессивной»78 системой. «Коламбия», объяснял он в статье, появившейся в «Биографическом справочнике» за 1945 год, вложила очень большие деньги в создание «Концертного сообщества». Это был, по его словам, «заем, предоставленный не городам, а коллективному клиенту — артистам». Иными словами, он считал, что за каждым пианистом, игравшим за сотню зеленых в каком-нибудь Плейнсвилле, штат Айова, числилась доля в долге 1930 года — долге баснословно богатому Артуру Джадсону, а Джадсон не собирался никому прощать законно причитающийся

ему долг. Это заявление, удивительное по своей наглости, не раскрывало всей правды о том, кто его сделал. Каковы бы ни были его музыкальные идеалы, Джадсон собирался делать деньги на музыкантах. И в период, когда монополия на развлечения перешла к двум средствам массовой информации, и артисты более чем когда-либо нуждались в защите со стороны агента, самый влиятельный агент в Америке и словом и делом твердо встал на сторону эксплуататоров. Нет нужды говорить, что Джадсон вовсе не хотел оставить по себе такие воспоминания. В интервью, данном на девяностом году жизни, он рассказывал о «финансовых вложениях, которые он (sic!) направлял... на распространение хорошей музыки в тысячах городов и поселений по всей стране»79. Изнанка этого предприятия для всеобщего обозрения не предназначалась.

Пока Америка извивалась в тисках Великой депрессии, Джадсон наращивал свою силу. Каждую среду после ланча он выходил из штаб-квартиры «Коламбии», переходил на другую сторону 57-й улицы и просиживал три часа в полутемном Карнеги-холле на прослушиваниях новых музыкантов. «За год я прослушивал сотни кандидатов и выбирал из них, может быть, десять, казавшихся мне достойными, чтобы "делать им имена"»80, — рассказывал он. Молодой дирижер, которого он пригласил сесть рядом на одном из

прослушиваний, обратил внимание на скрипача из Парижа, прекрасно исполнявшего сложные виртуозные пьесы.

— Ну, что скажете? — спросил Джадсон.

— Потрясающе! — ответил дирижер.

— Согласен, — сказал менеджер.

— Так вы его берете?

— Нет, — пожал плечами Джадсон. — Чего-то ему все-таки не хватает.

Отвергнутым соискателем был Иври Гитлис, прекрасный скрипач, так и не ставший звездой, потому что Джадсон почувствовал некий изъян в его облике81. Никто не знает, смог бы Джадсон сделать Гитлиса знаменитым или нет; главное, что он вообще не хотел прилагать усилий, если исполнитель не казался ему идеальным. «Насильно создать кому-то успех нельзя, — любил повторять он. — Я не верю, что стоит тратить деньги, чтобы силой добиться невозможного»8*.

«Он страстно интересовался молодыми талантами и никогда не тяготился прослушиваниями, — говорил один из помощников Джадсона. — Любой желающий мог просто прийти в среду во вто-

рой половине дня и поиграть ему»83. Очередь желающих не иссякала. Они знали, что через этот зал пролегала дорога в Шангри-Ла84*. Увы, они понятия не имели о том, что выберут очень немногих, да и из тех, кого выберут, большинство будет обречено на пыльные захолустья «Сообщества». Тем, чья карьера только начиналась, помощники Джадсона советовали не скупиться на лесть патрону. «Что касается господина Джадсона, то он — один из величайших и честнейших людей, с которыми я когда-либо встречался», — восхищался недолго проживший пианист Уильям Кэпелл в письме к бдительной Рут О'Нил85.

В отношении дирижеров Джадсон проявлял меньшую разборчивость: их требовалось все больше, чтобы удовлетворить нужды быстро растущего числа американских оркестров — к концу его жизни на Америку приходилась половина всех профессиональных симфонических оркестров мира. Европейским дирижерам внушали веру в то, что для работы в США им необходим контракт с Джадсоном. «Это было что-то вроде "грин-кард"86*, — говорит Массимо Фречча, решивший эмигрировать, когда Бенито Муссолини начал проявлять повышенный интерес к его концертам. — По совету Винченцо Беллеццы, дирижера из Метрополитен, я написал в контору Джадсона, и мне прислали по почте

контракт. Я пообещал отдавать им 15% всех концертных гонораров в Америке. В обмен на это я не получил ничего».

Фречча приехал в Нью-Йорк в 1937 году и, по рекомендации Тосканини, дирижировал концертом на Льюисон-стадионе. Некая кубинская дама наняла его на четыре сезона в Гаванский филармонический оркестр, потом нашла ему оркестр получше в Новом Орлеане. «Коламбия» взяла незаработанные комиссионные с обоих контрактов. Джадсон уверял, что именно ему Фречча был обязан своим следующим назначением — в Балтиморский симфонический оркестр, хотя дирижер настаивал, что добился этого поста сам, независимо от компании. «Джадсон как-то пришел послушать мой концерт в Новом Орлеане, а потом, может быть, еще один раз, в Балтиморе, — говорил Фречча. — Он был моим менеджером в течение двадцати двух лет, а я видел его буквально пару раз»87.

Но Фречча прекрасно понимал, что выхода у него нет. Дирижеры, перебегавшие к другим агентам, вычеркивались из гастрольных планов, а те, кто осмеливался спорить с Джадсоном, были обречены на забвение. В 1932 году, после сезона в Цинциннати, Юджин Гуссенс решил прекратить выплату комиссионных Джадсону. Гуссенс, талантливый английский дирижер бельгийского происхождения, создал, по просьбе владельца фирмы «Кодак», филантропа Джорджа

Истмена, превосходный оркестр в Рочестере, штат Нью-Йорк. После двенадцати лет успешной карьеры в Америке он решил, что больше ничего не должен Джадсону. Джадсон призвал на помощь Ралфа Колина, адвоката, ведшего его дела и дела Пейли. После непродолжительного обмена письмами между адвокатами Гуссенса обязали выплачивать агенту комиссионные и, кроме того, оплатить издержки. «Я последовал совету своего адвоката и решил не передавать дело в суд, — запинаясь, объяснял он своим родителям. — Тем не менее я был и остаюсь уверен в своей правоте»88. Независимо от того, кто был прав, а кто виноват, Джадсон позаботился о том, чтобы Гуссенс уже никогда не получил нового назначения. Не теряя надежды унаследовать Бостонский или Нью-Йоркский оркестр, он оставался в Цинциннати до 1946 года, а потом уехал в Австралию. До конца жизни Гуссенс оставался артистом Джадсона, а Джадсон и пальцем не пошевелил, чтобы помочь ему, — без сомнения, этим он предостерегал других. Никто и никогда не отказывал Эй-Джею в его законных правах.

Получив один раз оркестр, дирижер от Джадсона

навсегда становился собственностью «Коламбии». Переведя Орманди в Филадельфию, Джадсон передал его пост в Миннеаполисе Митропулосу. Забрав Митропулоса в Нью-Йорк, он отдал Миннеаполис венгру Анталу Дорати, а на его место в Далласе поставил второго дирижера из Нью-Йорка Уолтера Хендла. В Цинциннати Райнер передал свое место Гуссенсу, а сам принял Питтсбургский оркестр из рук Otto Клемперера, также ставленника Джадсона. Пост Гуссенса в Рочестере достался клиенту «Коламбии» Хосе Итурби. В этой игре музыкальными постами, достигшей общенационального масштаба, Джадсон был хозяином и игроков, и положения. Он потерпел поражение только в Чикаго, где работал ветеран Фредерик Сток, и в Бостоне, поскольку Кусевицкий испытывал эстетическое отвращение к «Коламбии». Но Джадсон умел нейтрализовать силы противника. Он пригласил обоих сыновей администратора Бостонского симфонического оркестра Джорджа Э. Джадда на работу в «Коламбию» . Любимый протеже Кусевицкого Леонард Бернстайн вошел в число артистов «Коламбии» и получил пост второго дирижера в Нью-Йорке. Подобно средневековому военачальнику, Джадсон держал в заложниках сыновей соседей-полководцев, чтобы заручиться их покорностью.

Поскольку руководство большинства оркестров кормилось из рук Джадсона, менеджеры этих оркестров относились к нему с величайшим

почтением. Многие были обязаны ему своей работой. Если он считал нужным довести что-то до их сведения, он проводил национальные съезды. В 1942 году, перед угрозой введения налога военного времени на зрелища, неформальное объединение менеджеров Джадсона было преобразовано в Американскую лигу симфонических оркестров (АЛСО). Используя знакомство с сенатором Робертом Тафтом, установленное еще в годы работы в симфоническом оркестре Цинциннати, Джадсон успешно лоббировал интересы АЛСО в Конгрессе и добился отмены налога. В течение многих лет он был главным оратором на конференциях АЛСО, и благодаря ему «Коламбия» заняла беспрецедентно привилегированное положение, связанное с постоянно растущим влиянием симфонической ассоциации.

Джадсон благоразумно избегал каких-либо практических вложений в оперу. Метрополитен приглашал его артистов для концертных выступлений за те же комиссионные, что некогда брал Конрид, но теперь театр использовал прибыль

не для того, чтобы украшать кабинет менеджера, а для покрытия дефицита бюджета. В 1916 году концертные карьеры нескольких певцов перешли в ведение Музыкального бюро «Метрополитен», созданного Фрэнсисом Коппикусом и Фредериком Шангом, а когда эта фирма влилась в «Коламбию», соловьиное гнездо оказалось под крышей Джадсона. В делах оперы он полагался на советы своей многолетней любовницы, бывшей оперной певицы Софи Браслау. Она присматривала за такими знаменитостями «Мет», как Юсси Бьёрлинг89*, Лили Понс90*, Грейс Мур91* и Джордж Лондон92*. Молодой воспитанник Джадсона Билл Джадд налаживал связи с Нью-Йоркским оперным театром. И скоро «Коламбия» заняла в опере такую же доминирующую позицию, как и в концертной жизни.

И эта деятельность приобретала глобальный характер. В феврале 1937 года «Коламбия» открыла бюро в Вене, «чтобы проводить более активный обмен артистами и коллективами между Европой и Северной Америкой»93. Спустя год, когда в Австрию вошли нацисты, бюро прекратило свое существование, а Андре Мертенс, сотрудник Джадсона, перебрался на Манхэттен. Однако сразу после окончания войны прежние амбиции заиграли с новой силой. Джадсону было мало титула крупнейшего в Америке. Он хотел править миром.

Даже Артуро Тосканини, чья диктатура в американской музыке казалась абсолютной, приходилось лично договариваться с тем, кто de facto контролировал ситуацию. Он был не меньшим противником модернизма и вольностей, чем Джадсон, но друг другу эти двое не доверяли. Чтобы сохранить независимость сфер деятельности как дирижера, так и менеджера Нью-Йоркского филармонического

оркестра, Джадсон возвел пограничную стену и поручил своему помощнику Бруно Дзирато приглядывать за делами «сверху». Работа Дзирато заключалась в том, «чтобы [у Тосканини] всегда был кто-то, кем он был бы недоволен и кто сообщал бы о любых проблемах Джадсону»94. Джадсон нанял Дзирато еще в 1922 году, после смерти его бывшего работодателя Энрико Карузо; в то время главная обязанность Дзирато состояла в том, чтобы играть с великим тенором в карты в дни концертов, оберегая тем самым его голос от бесполезных разговоров. Бывший мелкий агент из Неаполя с подозрительными связями, Дзирато мало разбирался в музыке и еще меньше — в вокале. Эта невежественность выплыла наружу в написанной им маленькой книжке о

методе Карузо. Однако он был симпатичным, высоким, словоохотливым человеком и пользовался успехом у женщин. С таким буфером, как Дзирато, Джадсону и Тосканини редко приходилось вспоминать о существовании друг друга. За «заботу» о Тосканини Джадсон вознаградил Дзирато ключевым постом в «Коламбии» — теперь он поддерживал ежедневные связи с дирижерами агентства. Дзирато контролировал их доступ к Джадсону. Получив власть, он использовал ее наилучшим для себя образом.

Тосканини поднял Филармонический оркестр до уровня, неслыханного со времен Малера. Его отставка в 1936 году, поданная как уход на пенсию, была воспринята с глубоким сожалением и поставила Джадсона перед необходимостью заполнить невосполнимую брешь. Попечительский совет хотел сделать главным дирижером берлинца Вильгельма Фуртвенглера, но это вызвало протесты со стороны евреев и антифашистов. Тосканини отдавал предпочтение Артуру Родзинскому — упрямому, взрывному поляку, который не нравился Джадсону. Сам Джадсон предложил не избалованного успехами и не очень опытного англичанина Джона Барбиролли. Выросший в рабочих кварталах Лондона внук скрипача из Ла Скала, игравшего на премьере вердиевского «Отелло», Барбиролли в равной степени мог считаться и романтиком, и традиционалистом. Ему было тридцать шесть лет, и он работал дирижером в Глазго, когда пришла телеграмма от Джадсона с указанием сдать все дела. Джадсон, с которым Барбиролли имел дело с 1928 года, представил рекомендации от Хейфеца и Горовица, восхвалявших его как концертного аккомпаниатора. Ему нужен был дирижер «без проблем», и хотя позже он и признавался в своих «сомнениях»95 относительно неопервшегося кандидата, он не мог отрицать, что с самого начала испытывал энтузиазм и личную симпатию к Барбиролли. «Я восхищалась мужеством Джадсона, решившего взять Джона, — говорит леди Барбиролли. — Беда в том, что он никогда не помогал Джону. Наверное,

он хотел кого-то неизвестного, кто делал бы то, что ему говорят. А у Джона была своя голова на плечах»96.

Тосканини узнал о назначении, будучи на отдыхе в Италии, и поклялся, что страшно отомстит и Джадсону, и Барбиролли «за такое неуважение»97. Отказавшись от планов провести гастроли с Нью-Йоркским филармоническим оркестром и дать двадцать пять концертов, он согласился принять эмиссара из могущественного царства Дэвида

Сарнова. Посланец по имени Сэмюел Хоцинов, поклонник таланта маэстро, прибыл с предложением создать на Нью-Йоркском радио новый оркестр под руководством Тосканини, который мог бы стать настоящим соперником джадсоновскому филармоническому. Тосканини не требовалось много времени на раздумья. «Очень удивлены [вашим] согласием на предложение радио, — телеграфировал Дзирато Тосканини, действуя, как всегда, по инструкциям Джадсона. — Хотим знать, осознает ли Маэстро нежелательные последствия этого контракта для нашего сезона».

«Удивляюсь вашему удивлению, — отвечал Тосканини. — Не буду ничего говорить о Сарнове, который поведет дела в собственных интересах, так же, как это делал и всегда будет делать Филармонический оркестр».

«Вам дали неверный совет и ложную информацию», — ответил Дзирато98.

Ситуация уже грозила перерасти в настоящую вендетту, когда Джадсон, испытывавший отвращение к конфронтации, сумел навести порядок. При всем неудовольствии поведением Эн-би-си, он обладал всеми козырями, чтобы обеспечить мирное сосуществование. Родзинский, которого Тосканини хотел видеть своим «репетитором»99, был одним из дирижеров Джадсона, работавшим в Филармоническом оркестре в качестве приглашенного. Если бы Эн-би-си нуждалась в дополнительных дирижерах, ей пришлось бы брать их из того же источника. Хоцинов, собиравший оркестр, был женат на сестре Яши Хейфеца, давшего рекомендацию Барбиролли. Собственный зять Тосканини, Владимир Горовиц, был обязан своей карьерой «Коламбии». Джадсон располагал достаточными средствами, чтобы серьезно помешать успеху предприятия Тосканини, и клика Тосканини знала об этом. Хоцинов, дублируя свои усилия уже как музыкальный критик, оказал косвенную поддержку перемирию, написав в одной из рецензий, что угроза резкого снижения финансовых поступлений Филармоническому оркестру после ухода Маэстро оказалась мнимой (на самом деле Барбиролли собирал более полные залы, чем Тосканини). Сарнов, испугавшись вмешательства со стороны федеральных властей, приказал журналистам Эн-би-си умерить

враждебность и преподнести рождение оркестра радио как способ «поощрения поддержки симфонических оркестров, независимо от места их существования»100. Он охотно

согласился не транслировать музыку воскресным вечером, когда по Си-би-эс передавались концерты Филармонического оркестра.

Джадсон «никогда не упоминал имени Тосканини в пристойном контексте», вспоминала леди Барбиролли. Тосканини, со своей стороны, в беседах с друзьями всячески поносил Барбиролли, но избегал публично критиковать Филармонический оркестр или его менеджера. Спустя годы он извинился перед английским дирижером за то, что «вел себя как свинья».

Пять сезонов Барбиролли с Филармоническим оркестром были омрачены ложью и инсинуациями Тосканини101, а также письмами, которые ревнивый Томас Бичем рассылал по всем оркестрам и музыкальным обществам. («Если Бичем считал, что должен писать всем и каждому, — говорил Джадсон Барбиролли, — значит, он ценил вас весьма высоко»102.) Оркестранты— сторонники Тосканини отказывались подчиняться новому руководителю, а трудное финансовое положение оркестра заставляло англичанина давать в два раза больше концертов, тем самым в два раза чаще отдавая себя на растерзание нью-йоркским критикам. Джадсон, оплачивавший Ло-уренсу Джилману из «Геральд трибюн» и Олину Даунсу из «Таймс» заказные рецензии на концерты и трансляции Филармонического оркестра, в середине сезона уволил Даунса. Тогда ведущий критик «Таймс» довел до общего сведения некоторые грязные сплетни и заявил, что «никогда не примет Барбиролли»103. Джадсон на вопрос, зачем он зря оскорбил влиятельного журналиста, ответил: «О, я думал, что найду себе кого-то получше». Гилман умер в **1939** году, и на смену ему в «Трибюн» пришел Вёрджил Томсон, преданный сторонник Бичема, славившийся острым языком. Видя, что газетные рецензии становятся все более ядовитыми, Джадсон успокаивал Барбиролли и проливал слезы умиления по поводу редких успехов. «Думаю, ему были свойственны и хорошие черты, — говорит леди Барбиролли. — Джон ему действительно нравился, но до конца он бы с ним не пошел».

Конец наступил в **1941** году, когда чета Барбиролли вернулась в Лондон под бомбы, а Филармонический оркестр открыл свой сотый сезон без главного дирижера. Художественного руководителя не могли найти еще два года. Обратились было к Кусевицкому, но тот отошел от дел после смерти любимой жены. Наконец в **1943** году, за неимением лучшего решения, Джадсон назначил художественным руководителем оркестра экспансивного Родзинского.

Предыдущие двадцать лет оказались самыми бурными в истории Нью-Йоркского филармонического. Но независимо

от того, находился оркестр на спаде или на подъеме, богател или беднел, один человек оставался недосягаемым для критики. Члены попечительского совета оркестра считали Джадсона непотопляемым, а когда он заблуждался на чей-либо счет, то всегда умел остаться неназванным. В самый разгар Великой депрессии он схлестнулся с профсоюзами, предложив слияние Филармонического оркестра с оркестром театра Метрополитен. Музыканты выпустили специальное обращение, умоляя концертных боссов «помешать любому концертному бюро или артистическому агенту (представляющему интересы многих клиентов), желающему получить почти полный контроль над этими важными институтами американской музыкальной жизни». Джадсон в этом обращении не упоминался ни разу. При всей жгучей ненависти к нему, профсоюзные лидеры прекрасно знали, что Джадсон не любит, когда его имя появляется в газетах, и не осмеливались нарушить его табу. Он был слишком опасен, чтобы перебегать ему дорогу.

В официальной истории Филармонического оркестра, увидевшей свет в 1975 году, приводится мнение попечительского совета о Джадсоне — безупречном администраторе с прекрасным деловым складом ума. «Поскольку стремление Джадсона делать деньги из музыки постоянно толкало его на поиск новой публики, — писал глава музыкального факультета Колумбийского университета профессор Говард Шенет, — он мог открыто сочетать прибыльную деятельность с демократическими идеалами служения обществу, а свои частные деловые интересы — с руководством Нью-Йоркским филармоническим оркестром»104.

Честность и демократия — девиз Джорджа Вашингтона — были, таким образом, официально провозглашены качествами Артура Джадсона. Если бы министр обороны США руководил частной фирмой по продаже оружия из своего кабинета в Пентагоне, это взбудоражило бы общественное мнение. Если бы он, кроме того, владел авиационным заводом и фабрикой по производству формы для военно-морского флота, его беспристрастность при обсуждении вопросов войны и мира на заседаниях кабинета министров, естественно, подвергалась бы сомнению. Однако в интеллигентном музыкальном мире никто даже не осмеливался предположить, что Джадсон может склоняться в ту или иную сторону под влиянием частных интересов. Музыкальная пресса испуганно молчала. «Мьюзикл

Америка», библия ремесла, на которой Джадсон оттачивал свои профессиональные зубы, теперь находилась с ним в тайных партнерских отношениях. «Журнал был тесно связан с корпорацией "Коламбия", — рассказывал

один из редакторов. — Нам просто не разрешали публиковать рецензии на некоторых артистов, принадлежавших другим агентствам, — помню, одним из них был Миша Эльман. А в те дни, если "Мьюзикл Америка" не рецензировала музыканта, он не мог рассчитывать на ангажемент в среднем американском городе»105.

Ходило множество слухов о коррумпированности Джадсона, но ни один из них никогда не был ни предан гласности, ни доказан, а сплетни лишь усиливали впечатление о его всевластии. «Я не знаю артистов, которые давали бы взятки Эй-Джею, — рассказывал менеджер одного оркестра, — но я знаю случаи, когда он говорил молодым артистам, что "нам придется вложить большие деньги, чтобы продвинуть вас. Заплатите десять тысяч"»106.

«Со своей собственной точки зрения, он был непоколебимо честен, — комментировал музыкальный журналист Сесил Смит. — Он всегда был лоялен к кому-то или к каким-то интересам, независимо от того, насколько убедительными казались доказательства противного. Он мог быть лоялен к какому-то оркестру и к его публике, или просто к музыкальному искусству, когда отказывался давать одному из своих назойливых дирижеров место, для которого, как он считал, этот дирижер не подходил. Он мог проявлять лояльность к какому-то пианисту более высокого класса, когда отказывался дать ангажемент одному из своих пианистов, который безумно хотел получить его. Если рассуждать с точки зрения чувств, то Джадсон не всегда был другом своим клиентам. Он не шел в огонь и воду, чтобы дать им все, чего они хотели. Он пробовал дать им то, что, как ему казалось, они могли получить, не нарушая при этом других своих обязательств»107. Созерцая мир музыки и его скучные условности с высот своего положения, Джадсон начинал ощущать себя божеством.

Кульминационным моментом могущества Джадсона стало празднование шестидесятилетия со дня его рождения в феврале 1941 года. За служение музыке (указ не уточнял, за что именно, но не исключено, что каким-то образом это было связано с благодарностью пианиста Ро-бера Казадезюса) французское правительство наградило его орденом Академии изящных искусств. В Америке он старался избежать

публичности. Его музыкальная империя дала ему то, о чем мечтали, но чего при всем своем богатстве не могли обеспечить себе Уильям Рэн-дольф Херст и Говард Хьюз: силы оставаться невидимым.

Любой посетитель концертов, если бы его попросили назвать самого могущественного магната в мире музыки, вспомнил бы Сола

Юрока, чье имя на афишах печаталось крупнее, чем имена его звезд. Юрок представил Америке Анну Павлову и Леонида Мясина; он возил по маленьким городкам Федора Шаляпина и Артура Рубинштейна; он открыл Жана Пирса, Андреса Сеговию и Исаака Стерна. Он дал возможность Мариан Андерсон спеть перед семидесятипятитысячной аудиторией в Мемориале Линкольна после того, как «Дочери Американской революции» не пустили темнокожее контральто в «Зал конституции» в Вашингтоне. Мало кто знал, что Андерсон некоторое время была певицей Джадсона, а потом, устав от отсутствия ангажементов и расистских выпадов, переехала в Европу. Юрок возродил ее карьеру, сделав ее «голосом расы». Он культивировал легенду о созвездии величайших артистов, которые ничего так не хотели в своей жизни, как удостоиться чести увидеть свое имя под словами: «С. Юрок представляет».

В толчее светских раутов Джадсон возвышался над собравшимися, словно башня, не произнося почти ни слова. «То, что он молчал, придавало ему еще больший вес», — считает леди Барбиролли. Его величественный вид и молчаливость магнетизировали женщин, «Это был красавец и немыслимый бабник», — рассказывала жена одного из агентов. «Говорили, что у него много романов», — сказал один помощник. «За ним закрепилась репутация этакого жеребца», — такие слухи дошли до четы Барбиролли. Незадолго до войны он женился вторично, его супруга Дафна была «кроткой маленькой женщиной, типичной средней американкой», — вспоминал Фречча. «Я думаю, дома ему нужен был кто-то, кто говорил бы ему, какой он чудный», — считает леди Барбиролли108.

Как утешительно представлять себе, что Джадсон, постоянно стремившийся оставаться в тени, нуждался в похвалах своих домашних для поддержания уверенности в себе: этакая маленькая человеческая слабость музыкальной машины. На работе единственным проявлением чувств с его стороны могла быть лишь резкая реакция на что-то невообразимое или непредсказуемое. Джадсон настолько

эффективно регламентировал американскую музыкальную жизнь, что все доходившие до него идеи не возвышались над уровнем доморощенных представлений среднестатистического читателя «Тайма», и борьба с устоявшимися мнениями, не без изящества начатая композитором и критиком Вёрджилом Томсоном, застала его врасплох. Томсон, только что вернувшийся домой из буйного Парижа, изучал музыкальную жизнь Нью-Йорка через космополитический монокль и критиковал почти все, что видел и слышал. Он возмущался восторгами по поводу музыки Сибелиуса, льва поверженной Финляндии, описывал концерт Хейфеца как «музыку шелкового белья»,

принижал Барбиролли, нападал на Тосканини и цитировал своего дружка-художника, заявившего, что Нью-Йоркский филармонический оркестр «нельзя считать частью интеллектуальной жизни Нью-Йорка». Мотивы критики Томсона не исключали тщеславия или погони за собственной выгодой. «Общий стандарт музыкального рецензирования в Нью-Йорке упал настолько низко, что практически любое изменение принесет пользу. Кроме того, я полагаю, что мое присутствие на столь важном посту сможет стимулировать исполнение моих произведений»109, — говорил Томсон. Дирижерам вроде Бичема и Орманди, включавшим в программы его сюиты из музыки к фильмам о бесконечных просторах срединной Америки и симфонии во французском стиле, гарантировались благоприятные рецензии. Другим доставалось резкое осуждение.

Статья, от которой Джадсон взорвался, появилась к концу второй недели пребывания Томсона на посту главного критика «Трибюн» — в ней он охарактеризовал темнокожую певицу сопрано Дороти Мейнор как «вокально и эмоционально незрелую». «Коламбия», не привыкшая к такому бесцеремонному обращению, созвала совет директоров и, как передали Томсону, пригрозила воздержаться от рекламы концертов в «Трибюн», пока не будет уволен пристрастный главный критик. Ультиматум из офиса Джадсона указывал на то, что газета может остаться и без рекламы Филармонического оркестра.

Известия о происходящем дошли до Айры Хиршмана, мужа пианистки, ведшего воскресные концерты камерной музыки, а в остальные дни работавшего менеджером по рекламе в универмаге «Блумингдейл». Он заявил «Трибюн»: «Г-н Томсон еще ни разу не опубликовал неблагоприятную рецензию на мои концерты, хотя вполне мог это сделать. И

что бы ни случилось, я возмещу построчно всю рекламу, которую вы потеряете из-за него»110. Джадсон был нейтрализован, но Томсон про него не забыл. В книге «Государство музыки», опубликованной за год до описываемых событий, композитор поклялся «разоблачить манипуляторов, ведающих распространением нашей музыки, этих культурно отсталых искателей выгоды». Под этими словами Томсон подразумевал Джадсона, но, будучи гедонистом и дилетантом («Я просто хотел повеселиться», — признавался он111), решил дождаться подходящего времени.

И такое время настало в феврале 1947 года, когда поведение Родзинского в Филармоническом оркестре, никогда не отличавшееся спокойствием, вылилось в бурный скандал. Родзинский ни с какой точки зрения не был легким человеком. Его фотография отлично подошла бы для рекламы аспирина: резкая головная боль на нервной почве. Он унаследовал диктаторские привычки Тосканини,

и кроме того, он был горячим сторонником и пропагандистом «Морального перевооружения»112*. Это движение евангелистов, приписывавшее себе большое значение, имело ярко выраженную авторитарную подоплеку. Родзинский разводил коз на ферме в Массачусетсе и был убежден, что козье молоко и сыр помогут всем американцам излечиться от хронической диспепсии, как помогли ему самому.

Администрациям оркестров в Лос-Анджелесе и Кливленде приходилось с ним несладко, а Джадсона, своего агента с 1926 года, он упрекал в том, что тот не сделал его наследником Тосканини в Нью-Йоркском филармоническом оркестре. Эхо этой несправедливости звучит и в мемуарах его супруги:

«На протяжении одиннадцати лет господства Тосканини властолюбивому менеджеру оставалось только кусать губы да жевать сигару. После ухода маэстро Джадсон решил, что наконец-то ему представляется возможность взять дело в свои руки. Барбиролли соглашался составлять программы в соответствии с его вкусами, приглашать нужных солистов и дирижеров (обязательно из обоймы «Коламбия артистс») и вообще слушаться. Джадсон понимал, что в лице Родзинского столкнется еще с одним волевым, независимым музыкантом и артистом порядка Тосканини и Стоковского, с человеком, который не станет выполнять приказы… По сути дела, Джадсон не помог Артуру занять ни один пост, и все гостевые ангажементы он тоже получал благодаря собственным

усилиям. Артур никогда не простил Джадсону, что тот настраивал против него попечительский совет Кливлендского оркестра. Тем не менее он был связан контрактом с этим человеком и регулярно выплачивал Джадсону его комиссионные, хотя ему все больше и больше казалось, что он платит откупные вымогателю... "Я этого так не оставлю", — говорил он113».

Если бы они так относились друг к другу в декабре 1942 года, Джадсон ни за что не отдал бы Родзинскому пост главного дирижера. Оркестру срочно требовался художественный руководитель, но ведь имелись Райнер, Джордж Сэлл и Пьер Монтё, не говоря уж о Стоковском. Очевидно, Джадсон и Родзинский изначально пришли к какому-то взаимопониманию.

Идиллия длилась ровно шесть недель. В феврале 1943 года Родзинский потребовал уволить четырнадцать оркестрантов — одну седьмую часть коллектива, — в том числе концертмейстера Мишеля Пиастро. Вначале Родзинский посоветовался с Тосканини, который сказал, что он должен делать то, что считает нужным. Потом он отправился к Джадсону, и тот рекомендовал ему обратиться мыслями к Богу, прежде чем принимать какие-то важные решения. Наутро Родзинский сообщил, что помолился Господу и получил от него

ответ: «Гони этих ублюдков!»114. Джадсон избавил его от печальной обязанности разговаривать с жертвами, но кто-то передал список уволенных Олину Даунсу, и тот разгромил руководство оркестра в «Тайс». Элеонора Рузвельт призвала к милосердию. Профсоюзный босс Джимми Петрилло приказал оставшимся оркестрантам не подписывать новые контракты. Родзинскому угрожало отстранение от должности.

Джадсон решил принять огонь на себя и тайно встретился с Петрилло. Затем он восстановил пятерых уволенных и поднял минимальную зарплату в оркестре с девяноста до ста долларов в неделю115 (спустя четыре года он даже объединился с Петрилло, поддерживай билль Тафта—Хартли — законопроект об обложении штрафом профсоюзных фондов, разработанный сенатором из Цинциннати Робертом Тафтом). Буря улеглась, и Родзинский, как ни странно, завоевал расположение оркестра человечным обращением. В хорошую погоду он сокращал репетиции, потому что сам хотел пойти погулять с сынишкой, при нем жены оркестрантов начали заниматься общественной работой. Его программы отличались умеренным модернизмом, залы

обычно хорошо заполнялись. Тем не менее его непостоянный характер грозил в любую минуту проявиться самым неожиданным образом.

Он мог прервать репетицию красноречивой проповедью в духе «Морального перевооружения». Говорили, что он носит в заднем кармане заряженный револьвер. Уличив Леонарда Бернстайна в прогуле, он схватил его за горло и чуть не задушил. Джадсон спас перепуганного второго дирижера и отправил его в турне. Родзинский повсюду поносил Бернстайна, рассказывая, что взял его на работу лишь потому, что все остальные молодые американские дирижеры были призваны в армию. По мере того как концерты и сочинения Бернстайна завоевывали национальное признание и все чаще освещались на первых страницах газет, раздражение Родзинского возрастало.

Томсон, зная об антипатии, испытываемой Родзинским к Джадсону, возносил первого до небес. Он называл его «исцелителем неврозов» в оркестрах, вносящим «нежные краски» в звучание струнных, разнообразящим репертуар. «Сегодня, — писал Томсон 9 февраля 1947 года, — Филармонический оркестр, впервые на памяти автора этих строк, сравнялся с Бостонским и Филадельфийским оркестрами, а может быть, и превзошел их... В этом отношении Артур Родзинский сделал для оркестра больше, чем любой другой дирижер нашего столетия. Малер и Тосканини были великими интерпретаторами, но не были такими великими созидателями».

За шесть дней до этого Родзинский пришел на заседание попечительского совета оркестра, чтобы обсудить новый контракт. Обыч-

но вопросы такого рода он решал с Джадсоном или со своим адвокатом Алленом Даллесом и Ралфом Колином (последний, будучи юристом Си-би-эс и «Коламбии», входил также в совет директоров Филармонического оркестра). Но Родзинский чувствовал себя неудовлетворенным и попросил разрешения выступить перед советом. Вначале он раскритиковал контракт, потом — Джадсона, назвав его «диктатором, сделавшим невозможным прогресс в музыке». Когда Джадсон побледнел, а Колин пробормотал: «Это немыслимо», он добавил: «В качестве менеджера многих солистов и дирижеров Джадсон раздает своим клиентам ангажементы в почти неприличных количествах. Он использует Филармонический оркестр как испытательный полигон для не зарекомендовавших еще себя исполнителей и

делает это для рекламы этих исполнителей. Разумеется, он не бежит при этом от выгоды, которую может получить»116.

На следующий день Родзинский подал заявление об отставке, обнародовав державшуюся до того в секрете договоренность о переходе в Чикагский симфонический оркестр. Кроме того, он позволил себе слишком откровенные высказывания. «Известно, что управление оркестром держится на трех столпах, — заявил он, — и этими столпами являются совет директоров, менеджер и художественный руководитель. В администрации Нью-Йоркского филармонического оркестра эти столпы не имеют равного веса, как следовало бы. Совет и художественный руководитель вращаются вокруг менеджера, словно его спутники». Невидимый Джадсон наконец-то был представлен публике, и прессе было чем поживиться. Портрет Родзинского появился на обложке «Тайма», в «Ньюсуик» был напечатан обширный материал о нем.

Никто так не обрадовался затруднительному положению, в котором оказался менеджер, как Вёрджил Томсон. «Артур Джадсон, — написал он, впервые называя дьявола его собственным именем, — по самой своей природе и по размаху своих деловых интересов не подходит для того, чтобы с должной скромностью руководить важнейшим интеллектуальным (sic!) учреждением, имеющим деловые связи с другими его предприятиями». «Геральд трибюн» посвятила проблеме редакционную статью. После этого все затаились и стали ждать увольнения Джадсона.

Этого не случилось. Не моргнув глазом менеджер пригласил всеми уважаемого Бруно Вальтера взять на себя обязанности музыкального советника, пока сам он будет искать преемника, который пользовался бы полной поддержкой совета. Родзинский, напротив, через девять месяцев рассорился с советом директоров Чикагского оркестра и окончательно сорвался. «Этот человек всюду сеет смуту, — объяснял

Джадсон другим оркестрам. — Вы пожалеете, если свяжетесь с ним»117. Родзинский перенес нервный срыв, его преданная жена умоляла Джадсона простить его, чтобы спасти его рассудок. Будучи настоящим джентльменом, Джадсон ласково принял ее в своем кабинете. «Я всегда симпатизировал вам, моя дорогая, но я никогда не мог поладить с вашим мужем, а теперь не стану и пытаться. Я больше не хочу его видеть»,118 — твердо сказал он. Родзинский умер в 1958 году, его репутация так и не была

восстановлена. Джадсон не был мстительным человеком, но вся его империя строилась на посулах и угрозах, и время от времени, как показал пример с Гуссенсом, ему приходилось демонстрировать силу. Когда Юджин Орманди попытался уладить проблему Томсона, попросив Джадсона подыскать критику место дирижера в каком-нибудь оркестре, тот был непоколебим. В самой недвусмысленной форме он сообщил Томсону, «что разозлен его разоблачениями й считает Томсона своим непримиримым врагом»119. Томсону так и не удалось испытать себя на дирижерском поприще в приличном оркестре. Как и никому другому, дерзнувшему посягнуть на высочайший авторитет.

Родзинский ушел в мир иной убежденным в глубочайшей коррумпированности Джадсона, в том, что он получал взятки от оркестрантов, которых отказался уволить, и в том, что он запускал лапу в кассу Филармонического оркестра. Тот факт, что Джадсон итак был очень богат, ничего не менял; богатые люди всегда хотят стать еще богаче, говорил дирижер120. Сотрудники Джадсона отзывались о нем как о щепетильном администраторе, понимавшем, что любой фальшивый отчет или попытка жульничества неизбежно будут выявлены бизнесменами, входившими в состав попечительских советов и плативши ему зарплату. Он заботился о том, чтобы не перегружать Филармонический оркестр своими солистами. К числу клиентов Джадсона принадлежала едва ли четверть артистов, приезжавших в Нью-Йорк; еще одной четвертью занимались его партнеры по «Коламбии». Апологеты Джадсона утверждают, что ключевое разногласие между ним и Родзинским состояло не в том, что менеджер хотел навязать дирижеру побольше своих солистов, а в том, что дирижер хотел больше звезд, чем мог выдержать бюджет оркестра. Те же апологеты добавляют, правда, довольно бездоказательно, что комиссионные, взимавшиеся Джадсоном с гонораров солистов в любой сезон, были ниже, чем суммы его личных расходов на покупку билетов на концерты его собственного Филармонического оркестра121.

При всей правдивости обвинений Родзинского и при всей грязи, вылитой Томсоном, позиция Джадсона в Филармоническом оркестре

оставалась непоколебимой. Он сделал еще одного своего клиента, Митропулоса, художественным руководителем и позволил ему исполнять больше современных произведений, чем когда бы то ни было. Публика вздрагивала от неожиданных созвучий, пожилым музыкантам было

неприятно исполнять изобилующие диссонансами произведения, а дирижеры потихоньку ругали семидесятилетнего Джадсона, говоря, что он утратил былую хватку. Но бюджет оркестра — изобретение Джадсона и многолетнее подспорье в его работе — оставался неизменно сбалансированным, хотя в 1947 году он впервые достиг миллиона долларов, а через пять лет — полутора миллионов.

Оркестр по-прежнему каждое воскресенье выступал на Си-би-эс (совладелец — А. Джадсон), а его европейские гастроли в 1951 и 1955 годах рассматривались как важные победы на культурном фронте «холодной войны». Английский администратор, одержавший верх над Джадсоном в небольшом конфликте по поводу платы за трансляцию концертов Эдинбургского фестиваля, был удивлен, когда тот благосклонно принял свое поражение. «Он пришел ко мне со словами: "Хорошая работа!" Не могу сказать о нем ничего дурного»122.

«Джадсон, — писал симпатизирующий ему критик, — все меньше и меньше представляется царем, которым люди привыкли его считать, и все больше кажется благородным и необходимым связующим звеном с ушедшей и — как нам хочется думать — менее порочной эпохой концертного бизнеса... Сохранившееся у Джадсона уважение к ценностям прошлого поколения в сочетании с его сомнениями (хотелось бы сказать — с его полным неприятием) относительно погони за быстрыми, но не очень «чистыми» деньгами делало его несколько старомодным... Некоторые музыканты уже готовы забыть свою былую горячность и рассматривать Джадсона как уважаемого гражданина, заботившегося о сохранении ценностей, которым грозило исчезновение»123. Он находил время для неспешных бесед, особенно с дирижерами, входившими в его кабинет и пытавшимися отвести глаза отстоящего в углу великолепного стола с многочисленными ящиками — знаменитого «контрактного стола». Как вспоминал один из посетителей, «будучи молодым дирижером, вы могли только мечтать о том моменте, когда Эй-Джей возьмет вас за руку и подведет к контрактному столу, откуда начнется ваша карьера»124.

Почувствовав, что Джадсон расслабился, партнеры по «Коламбии», терпевшие его власть в течение двадцати лет, спланировали путч и восстали против избрания его президентом компании в 1950 году. Они отклонили его предложение о создании лекционного отдела и избрали президентом Уорда Френча, ведущего коммерсанта

«Концертного сообщества». Джадсон принял перемены внешне спокойно, по-

скольку имел для этого все основания. Он по-прежнему оставался самым крупным акционером агентства, ведавшего делами ста пятидесяти дирижеров и солистов и тридцати пяти коллективов и контролировавшего более половины американских ангажементов талантливых исполнителей классической музыки на сумму в двадцать пять миллионов долларов в год. Джадсон лично занимался списком ведущих дирижеров. Его «Сообщество» оставалось высокоприбыльным предприятием. Его сеть Си-би-эс открывала серебряную шкатулку телевидения. Его Нью-Йоркский оркестр пользовался международным признанием. А его, собственная роль вновь становилась почти невидимой. В возрасте семидесяти пяти лет Артур Джадсон мог с нескрываемым удовлетворением обозревать свою империю, потому что он и «Коламбия» достигли того статуса сверхдержавы, о котором прозорливо сказал поэт:

О Колумбия, жемчужина океана,
Дом смелых и свободных,
Алтарь преданности каждого патриота,
Мир преклоняется перед тобой.

VI

Тру-ля-ля, веселая улыбка,
«серебряный лис» и великая скрипка

Президент Соединенных Штатов играл на рояле. Его дочь Маргарет пела оперные арии. Пока Гарри С. Трумэн замышлял ядерное уничтожение Хиросимы и развязывал холодную войну, его единственное дитя мечтало о карьере сопрано. Успех давался нелегко, и она уже «начинала чувствовать разочарование», когда услужливый дирижер из Детройта Карл Крюгер предложил ей дебют, транслировавшийся по радио на всю страну. «В 8.28 по восточному поясному времени 16 марта 1947 года администрация Трумэна в полном составе прильнула к радиоприемникам», — радостно вспоминала Маргарет. За первым выступлением последовали концерты в сопровождении оркестра в Питтсбурге, Кливленде, «Голливудской чаше»1* и, конечно же, в столице — Вашингтоне.

Музыкальные критики, получившие шанс нанести удар по Белому дому, окунули перья в кислоту. Президент ответил запиской Полу Хьюму, критику «Вашингтон пост». «Г-н Хьюм, — писал глава самой могущественной державы в мире, — я

только что прочел вашу рецензию на концерт Маргарет... Надеюсь как-нибудь познакомиться с Вами лично. Когда это произойдет, Вам потребуется новый нос, много сырого мяса, чтобы прикладывать к синякам, и, может быть, бандаж для низа живота. Гарри С. Трумэн».

«Я никогда не утверждала, что была одной из величайших певиц всех времен, — сказала Маргарет Трумэн, — но я чувствовала, что достигла профессионального уровня». Это чувство разделяли не все остальные профессионалы, и ее карьера рухнула еще до того, как в 1952 году ее отец покинул свой пост. Впрочем, она оставила по себе один долго звучавший отголосок.

В 1948 году Маргарет Трумэн обзавелась агентом. Джеймс А. Дэвидсон, считавшийся «профессионалом высокого полета, который занимался лишь немногими первоклассными певцами»2, пытался также наладить пошатнувшиеся дела неустроенного Фрица

Райнера. Когда Маргарет стала жаловаться на то, что ей предлагают мало ангажементов, Дэвидсон посвятил ее в горькую правду жизни, которая состояла в том, что концертную сеть контролируют «Коламбия» и НККА, не оставляющие другим агентам возможности устраивать концерты их артистам в городах, входивших в систему. «Лучше расскажите это папе», — сказала Маргарет. Очень скоро Дэвидсон и его партнер Кеннет Аллен сидели в Овальном кабинете и раскрывали перед президентом Соединенных Штатов тайны музыкального бизнеса. Его реакция была короткой: «Вызовите сюда Эдгара Гувера!»

ФБР, занятое изгнанием из Голливуда подозреваемых в сочувствии коммунистам, тянуло с музыкальным расследованием семь лет. Наконец в октябре 1955 года оно предоставило Министерству юстиции достаточно доказательств для возбуждения в суде Южного округа штата Нью-Йорк дела против четырех ответчиков: «Коламбия артистс менеджмент» (КАМИ), ее дочерней компании «Концертное сообщество», НККА и ее отпрыска, «Гражданских концертов».

Компании обвинялись в том, что «начиная примерно с 1933 года и до сего времени» они «совместно договаривались о неоправданном ограничении торговли и обменов между штатами в области менеджмента и найма артистов, а также в формировании и поддержании организованных ассоциаций слушателей и... монополизировали вышеуказанные обмены и торговлю в нарушение разделов 1 и 2 Акта Шермана».

Это означало конец игры в «организованных слушателей». Заявив об отсутствии возражений — nolo contendere, обвиняемые уплатили заранее оговоренный штраф в размере двадцати шести тысяч долларов, причем переговоры о заключении сделки о признании вины велись, по их поручению, адвокатом Джадсона Ралфом Колином. Настоящее же наказание заключалось в листке бумаги, который их заставили подписать и тем самым обязали ослабить удавку на горле организаторов региональных концертов и допустить к участию в них артистов из других компаний3. Подписав так называемый «декрет о консенсусе», два крупных агентства признались в том, что действовали сообща, как картель, контролирующий американскую музыкальную жизнь. «Из-за прорех в законодательстве всегда было трудно доказать конкретные случаи тесного сотрудничества между двумя гигантскими артистическими агентствами, — отмечал директор одного оркестра, — но на основании личного опыта... я могу подтвердить, что и сам оказывался вовлеченным в подобные "джентльменские соглашения" и прекрасно знал о том, что делалось в иных ситуациях»4.

Два колосса, на протяжении длительного времени делившие между собой страну, оказались не в состоянии работать на свободном и открытом рынке. НККА и «Гражданские концерты» были спешно проданы певцу-баритону Любену Виши, а затем — компании «Самми-Берчард», разделившей их на части. Избежать катастрофы удалось только Солу Юроку. «Концертное Сообщество» выжило, но уже никогда не обладало прежней силой. К 1987 году оно представляло настолько незначительную угрозу, что соперничающие агентства согласились на аннулирование «декрета о консенсусе». Теперь «Сообщество», насчитывавшее менее пятисот клиентов и всего семнадцать региональных представителей, умоляло менеджеров одолжить им своих звезд в надежде возродить энтузиазм на местах. Практика сольных вокальных концертов, некогда главной приманки «Сообщества», усыхала на корню; известные певцы больше не хотели ездить по захолустным городкам, а слушатели не хотели принимать никому не известных новичков. Донкихотская попытка меццо-сопрано Мэрилин Хорн возродить вечера вокального искусства закончилась неудачей. «Концертное сообщество» превратилось в распределительную сеть, и производительность этой сети неуклонно снижалась.

Что касается «Коламбии», то потеря доходов от «Сообщества» и позор судебного процесса потрясли империю до основания. Уорда Френча, дилера «Сообщества», убравшего Артура Джадсона с поста президента компании в 1950 году, вскоре тоже уволили за попытку предоставить «значительную независимость» местным агентам непосредственно перед подписанием «декрета о консенсусе». Его преемник, Фредерик К. Шанг, осуждал «Великую французскую революцию», нацеленную на отделение «Коламбии» от «Концертного сообщества», — правда, лишь до тех пор, пока это не пришлось сделать по решению федерального суда.

«Коламбия», по словам одного из менеджеров, «была клубком змей — все директора норовили укусить друг друга». Партнеры-основатели уже собирались в отставку и волновались только по поводу своих пенсий, а молодая поросль дралась за посты, которые прежде никогда не освобождались. Артур Джадсон спокойно возвышался над этой лилипутской возней. Теперь основной акционер редко спускался в общую контору с шестнадцатого этажа, где он, вместе с преданным Бруно Дзирато, помощницей с филадельфийских времен Рут О'Нил и своим бостонским князьком Уильямом («Биллом») Джаддом, занимался делами одного из отделений «Коламбия артистс Менеджмент», «Джадсон, О'Нил и Джадд» — как бы самостоятельного, чисто частного анклава. Кроме того, О'Нил оставалась казначеем всей корпорации. Ни одна сумма, даже самая маленькая, не

выплачивалась без ее подписи, а получить эту подпись было нелегко. «В "Коламбии" царил хаос, — вспоминал молодой помощник Шайлер Чейпин, — но Джадсон держал власть в своих руках, потому что он контролировал всех дирижеров». Он распределял назначения во все американские оркестры и по-прежнему вел дела Нью-Йоркского филармонического, хотя действовать на этом поприще ему оставалось уже недолго.

Немезида постучалась апрельским воскресеньем 1956 года в виде заголовка в «Нью-Йорк таймс»: «Филармонический оркестр — что в нем неладно и почему». Оркестр переживал трудные времена. Посещаемость концертов упала с двухсот пятидесяти двух тысяч слушателей в 1949/50 году до двухсот двадцати восьми в последнем сезоне — главным образом, вероятно, из-за конкуренции с домашними телепросмотрами. Новый главный критик «Таймс» Говард Таубмен (Олин Даунс умер в августе 1955

года) посещал все концерты в течение девяти месяцев, прежде чем вынес оркестру свой вердикт, занявший целую газетную полосу и обвинявший в упадке дирижера и руководство оркестра.

Игра оркестра стала неточной, звучание — грубым, писал Таубмен. Дирижер Димитриос Митропулос оказался скверным наставником, «не выдержавшим высоких требований, предъявляемых главному дирижеру Филармонического». Его попытки осовременить репертуар не удались из-за «недостаточно тонкого подхода» к классическим и романтическим произведениям. Оркестранты проявляли бунтарские настроения в отношении дирижера и враждовали как с дирижером, так и друг с другом; процветала дискриминация «по национальному и религиозному признакам».

Попечительский совет обвинялся в отсутствии «чувства современности», а менеджер был занят делами на стороне, так как контролировал еще пятьдесят дирижеров; «Коламбия» представляла интересы более чем половины солистов и всех дирижёров, выступавших в качестве приглашенных, за единственным исключением. «Следует подчеркнуть, — осторожно писал Таубмен, — что нет ни малейших доказательств злонамеренности чьих-либо действий. Но разочарованные всем этим люди, имея на то основания или нет, по-прежнему утверждают, что "Коламбия" использует Филармонический оркестр для упрочения репутации своих артистов». Безнадежные клиенты «Коламбии» получали право стать солистами Филармонического, тогда как настоящих звезд, вроде Лизы Делла Каза5* и Виктории де Лос-Анхелес6*, к нему и близко не подпускали. «Разве не лучше будет иметь независимое руководство оркестра?» — вопрошала статья в «Таймс»7.

Атаку подхватила газета «Геральд трибюн», где три воскресенья подряд печатались резкие обличительные статьи Пола Генри Ланга, описывавшие Филармонический оркестр как «художественный коллектив, находящийся в состоянии упадка» и обвиняющие в этом упадке Джадсона. «Совершенно недопустимо, — возмущался Ланг, —чтобы человек, по уши вовлеченный в эксплуатацию концертной индустрии, в то же самое время служил оплачиваемым менеджером коллектива, который по всем своим задачам и целям должен быть общественным достоянием»8. Эти обвинения не отличались от тех, которые выдвигали Родзинский и Томсон десять лет назад и которые, по словам одного из помощников Джадсона, так и остались недоказанными. «Когда с Филармоническим оркестром играл Зино Франческатти, клиент Джадсона, я видел, как Джадсон возвращал оркестру свои комиссионные, — утверждал сотрудник "Коламбии" Гарри Белл. — Джадсон никогда не наживался на Филармоническим в бытность его директором»9.

Впрочем, никто не мог отрицать, что оркестр действительно находился в плохой форме. Его конкурент на Эн-би-си был распущен после ухода Тосканини в 1954 году, и с тех пор в оркестре господствовало настроение самоудовлетворенности. Под давлением двух газет руководство наконец перешло к решительным действиям. В ежегодном отчете, опубликованном в сентябре 1956 года, председатель совета директоров Дэвид М. Кейзер поблагодарил прессу за «ценные рекомендации», которые были «внимательно изучены». К началу нового сезона в октябре Джадсон ушел с должности директора оркестра, Митропулоса убрали с поста художественного руководителя и вынудили принять его бывшего ассистента Леонарда Бернстайна в качестве второго главного дирижера и потенциального преемника.

Уходила эпоха, и враги Джадсона ликовали. Однако они не понимали, что струны оркестра по-прежнему настраивала и собиралась настраивать в течение ближайших нескольких лет все та же рука. Новым директором оркестра стал заместитель Джадсона и служащий «Коламбии» Бруно Дзирато. Он ушел в отставку в 1959 году, открыв путь к должности бывшему пресс-атташе «Коламбии» Джорджу Э. Джадду-младшему, чей брат Билл являлся партнером Джадсона. После смерти Джорджа Джадда от рака в 1961 году следующим директором оркестра стал Карлос Мозели, бывший пианист, обязанный Джадсону своей первой работой

в отделе прессы. Арка влияния все так же пересекала Западную 57-ю улицу, от штаб-квартиры «Коламбия артистс» к Карнеги-холлу.

Бернстайн ненавидел Джадсона, но без него он не смог был достичь вершины. После того как высокопоставленные попечители

Бостонского симфонического оркестра отказали Бернстайну в праве наследовать Кусевицкому, его перспективы на дирижерском поприще в годы маккартизма были бы довольно мрачны, если бы не слова ворчливого одобрения, доносившиеся время от времени от менеджера. «Джадсон рассказывал обо мне каким-то своим друзьям, — говорил Бернстайн в 1955 году, — и заявил, что если Филармонический оркестр хочет выпутаться из своих проблем, самое время сделать главным дирижером еврея. Старый подлец сказал, что он не очень-то меня любит, но я единственный, кто подходит на это место»10. Если не обращать внимания на довольно грубую гиперболу, то данное утверждение вполне соответствует стилю Джадсона.

Бернстайн получил назначение на должность в Нью-Йоркском оркестре при уходящем менеджере и подписал контракт с Дзирато, его послушным преемником. Это назначение стало самым замечательным шагом за всю историю Филармонического оркестра, оно способствовало утроению посещаемости и укрепило восприятие оркестра как чисто американского учреждения как с точки зрения репертуара, так и с точки зрения стиля игры. Годы работы Бернстайна в оркестре сделали его музыкальным Камелотом11*, отлично вписывавшимся в период президентства Джона Ф. Кеннеди. Бернстайн был героем Бродвея и своим парнем для каждой американской семьи, став инициатором «Концертов для молодежи»12*, он руководил церемонией на похоронах Кеннеди, он был красив, и его чтили больше, чем какого-либо музыкального героя Америки того времени, за исключением Фрэнка Синатры. И всем этим он был обязан своим позициям в Филармоническом оркестре, на студии «Си-би-эс рекордс» и на телевидении, завоеванным для него Джадсоном. И он, по-видимому, чувствовал, что в один прекрасный день Джадсон призовет его и потребует вернуть долг.

Единственное организованное сопротивление «Коламбии» исходило от Сола Юрока — впрочем, словосочетание «организованный Юрок» так же несовместимо с хорошим английским, как и часто цитируемые «голдвинизмы»

знаменитого импресарио. «Когда люди не хотят приходить, — любил говорить Юрок со своим неизгладимым русско-еврейским акцентом, — никто их не заставит». Он был мастером двусмысленных афоризмов. «Если мы продадим все, то меньше потеряем, — говорил он. — Из всех великих людей на свете я — самый маленький». Ему нравилось видеть свое имя на афишах, он убедил Голливуд снять фильм о его жизни («Сегодня вечером мы поем»). Он даже заставил воспроизвести в фильме его знаменитый акцент, торжественно подчеркнув при этом:

«Это история жизни успешного человека»13. Джадсон со своих патрицианских высот смотрел на Юрока как на неразборчивого и неопытного жулика. «Эй-Джей считал себя большим джентльменом, чем Юрок, — вспоминает сотрудница "Коламбия артистс" Мери-Энн Цейтлин, — но у Юрока было больше чутья»14.

Юрок жил на энтузиазме. «Я — герой-идолопоклонник, — говорил он. — Я принадлежу к тому братству, которое заполняет проходы, выбегает на сцену и стоит, разинув рот и задрав голову, до последнего биса. Я один из той шумной толпы, что грубо прорывается в артистические уборные после каждого спектакля. Я — звездопоклонник!»15 «Не думаю, что он способен на искренность»16, — утверждала балерина Агнес де Милль, жена главного партнера Юрока, Уолтера Прюда. Вырвавшись на свободу после распада НККА, он в поисках свежих артистических сил обратил свой взгляд на восток, к земле, где он родился около семидесяти лет назад. В середине пятидесятых годов бизнес с Россией считался опасным делом — человека могли за это арестовать как шпиона или внести в черный список как коммуниста. Несколько артистов Юрока, в том числе хореограф Джером Роббинс, прошли через чистилище комитета Маккарти по антиамериканской деятельности. Полу Робсону пришлось уехать из страны. Музыку Аарона Копленда сочли неподходящей для церемонии инаугурации президента. У Леонарда Бернстайна отобрали заграничный паспорт.

Однако за постоянно маячившим призраком войны уже появлялись признаки послесталинской оттепели. В июле 1955 года президент Эйзенхауэр встретился с советским лидером в Женеве, и после этой встречи началось возрождение культурного обмена. Через три месяца при содействии Госдепартамента русские музыканты впервые после революции стали появляться в Америке. Концерты Эмиля Гилельса в Филадельфии собрали невиданное число

слушателей, а на его дебют в Карнеги-холле приехали все пианисты, способные добраться до Нью-Йорка. Давид Ойстрах представил публике только что написанный скрипичный концерт Дмитрия Шостаковича. «Красный виолончелист» Мстислав Ростропович, провозглашенный достойным наследником короны Пабло Казальса, выступал с сольными концертами по всей стране. Концерты для всех троих организовало возглавлявшееся Шангом отделение «Коламбии», которое имело прочные связи в Вашингтоне.

Видя это, Юрок не мог сидеть сложа руки. Он полетел в Париж и связался с советским атташе по культуре и «переводчиками», один из которых, Эдуард Иванян, должен был отправиться с Ростроповичем в американский тур в качестве надсмотрщика. С помощью экспрессивного

русского языка и дорогих ресторанов Юрок убедил Иваняна, что советские интересы в Америке должен представлять именно такой человек, как он, понимающий русскую душу. Иванян считал, что в «Коламбии» работают одни жмоты, «с которыми не очень приятно иметь дело» (так, во всяком случае, он рассказывал биографу Юрока)17, и поэтому поддержал идею о смене агентства.

А тем временем Юрок отправил двух своих любимых артистов с миссией доброй воли в СССР. Скрипач Исаак Стерн и тенор Жан Пирс, американские евреи с российскими корнями, могли свободно общаться с музыкантами, слушателями и официальными представителями. «Мы посылаем к ним наших еврейских скрипачей из Одессы, а они посылают к нам своих еврейских скрипачей из Одессы», — шутил неутомимый Стерн18, чьи триумфальные гастроли проложили путь для первого за предстоящие двадцать лет приезда Юрока в Москву.

Юрок вернулся с контрактами на гастроли ансамбля народного танца Игоря Моисеева, за ним последовали балет Большого театра, Давид Ойстрах и популярный армянский композитор Арам Хачатурян. К 1958 году он владел неформальной монополией на представление советских артистов в США, что добавляло остроты и оживляло скучную, навевающую сон культуру триллеров Хичкока и романов Джона О'Хары.

Юрок получил весьма внушительную прибыль — почти миллион долларов только за гастроли ансамбля Моисеева, — а престиж его вырос до невероятных высот. Ему удалось совершить невозможное — завоевать доверие советских властей и их часто обиженных артистов. Если ему казалось,

что музыканты голодны — он кормил их за свой счет; когда болваны-кагэбэшники вычитали из их суточных стоимость бесплатных завтраков, он потихоньку раздавал музыкантам наличные деньги. «Мы чувствовали себя с ним как за каменной стеной, — вспоминала жена Ростроповича сопрано Галина Вишневская. — Он был достопримечательностью Нью-Йорка, и где бы вы с ним ни появились — в ресторане, шикарном магазине или в фойе великолепного отеля, — вы получали самые почтительные знаки внимания, не потому, что пришли с богатым и известным человеком, но раз с Юроком — значит, вы и сами личность»19.

В обход государственного музыкального агентства «Госконцерт» Юрок вел переговоры напрямую с министром культуры — грозной госпожой Фурцевой. Когда Рудольф Нуриев сбежал на Запад, Юрок получил от Никиты Хрущева личное разрешение продолжать представлять беглеца без ущерба для своих московских связей. Он прикрывал тылы, поставляя пикантные новости о советском

руководстве плохо информированным службам американской разведки.

«Коламбии» оставалось только потрясенно смотреть, как Юрок отбирает у нее добычу и поднимается из коммерческого небытия, скрывая зачастую хрупкое финансовое положение за сияющим фасадом рекламы. В его списке, который никогда не был особенно обширным, числились «ярчайшие звезды музыки, танца, театра, кино, радио, телевидения и звукозаписи». Если не считать нескольких певиц — Марии Каллас, Дженет Бейкер20* и Виктории де Лос-Анхелес, — подавляющее большинство артистов Юрока имели общие с ним этнические корни. В брошюре, представлявшей Натана Мильштейна, Григория Пятигорского и Генрика Шеринга, главными персонажами были Артур Рубинштейн как уже зарекомендовавшая себя звезда и Исаак Стерн во главе поднимающейся поросли. Рубинштейн и Стерн представляли стиль Юрока в его самом воинственном преломлении, и именно их представления об артистической этике стали причиной конфронтации с «Коламбией», стремившейся в лучшем случае к моральному нейтралитету. Артистам Артура Джадсона строго наказывали «избегать чего-либо, даже отдаленно связанного с политическими взглядами, которые могли бы оскорбить властные структуры бизнеса»21.

Линия фронта определилась в 1948 году, когда клиенту Джадсона Вильгельму Фуртвенглеру предложили сменить

Родзинского в Чикагском симфоническом оркестре. Фуртвенглер колебался, предчувствуя оппозицию со стороны своего извечного врага Тоска-нини и жертв нацистского режима, с которым он был публично, хотя и без особого удовольствия, связан22*. Наконец он согласился на восьминедельный испытательный сезон. Известие о его приезде вызвало возмущение. Во главе протестующих стояли зять Тосканини Владимир Горовиц и Артур Рубинштейн, две родные сестры которого и многие дальние родственники погибли в нацистских лагерях смерти. «Я не стану сотрудничать, в музыкальном или каком-либо ином смысле, с любым, кто сотрудничал с Гитлером, Герингом или Геббельсом, — заявил Рубинштейн в телеграмме оркестру, опубликованной в газетах. — Если бы Фуртвенглер обладал стойкими демократическими убеждениями, он уехал бы из Германии. Многие люди, подобно Томасу Манну, покинули эту страну в знак протеста против варварства нацистов. Фуртвенглер предпочел остаться и выступать, будучи уверенным, что окажется на стороне победителей... Теперь он хочет заработать американские доллары»23.

Группа солистов, в том числе Пятигорский, Хейфец, Миль-штейн и Стерн, обещала бойкотировать Чикаго, если там будет дирижировать

Фуртвенглер. Иегуди Менухин встал на сторону дирижера, а Мильштейн скоро снял свое проклятие, сказав, что не видит разницы между немецким дирижером и нацистскими специалистами по ракетной технике, взятыми на работу в США в 1945 году. Рубинштейн ответил, что ученые и их знания являются «военными трофеями», по праву принадлежащими победителям, а немецкие музыканты могут использовать свое положение в обществе, чтобы распространять идеи нацизма в США24.

Поскольку Америка была потрясена масштабами преступлений нацистов, реакция становилась все более жесткой. Представители иммиграционной службы арестовали в Нью-Йорке немецкого пианиста Вальтера Гизекинга через несколько дней после приезда и выслали домой, не дав сыграть и ноты. Профсоюзный босс Джеймс С. Петрилло требовал прекратить выдачу разрешений на работу выходцам из Германии. Другой профсоюзный активист вторил ему: «Фуртвенглер никогда не приедет в Чикаго. У него не будет оркестра, чтобы дирижировать»25. Несмотря на накал страстей, ни Ассоциация оркестров Чикаго, ни «Коламбия» не выступили в защиту отсутствующего

дирижера. Свидетельства музыкантов, которых он спас от нацистов, так и не попали в прессу.

После двух недель террора Фуртвенглер объявил, что отказывается от поста, указав при этом — вразрез с его обычными увериениями в политической наивности, — что стал жертвой изощренного заговора. Он был полон решимости разоблачить заговорщиков и спустя четыре года сообщил музыкантам Венского филармонического оркестра, что «только что узнал из надежных источников, что одной из ключевых фигур в борьбе против моего назначения в Чикаго являлся Юрок»26. Юрок сказал беспристрастному Бруно Вальтеру, что сделает «все, что в его силах», чтобы не пустить Фуртвенглера в Америку.

Он сдержал слово и отменил намеченный на 1952 год приезд Венского филармонического оркестра, вставшего на сторону дирижера. Фуртвенглер был убежден, что Юрок получал инструкции от Тосканини, «который твердо решил предотвратить [его] появление в Америке любой ценой»27, но Юрок не нуждался в расположении дряхлеющего Маэстро. Убежденный член антифашистских и демократических организаций левого толка, Юрок до войны собирал подписи под воззваниями в пользу республиканской Испании. Холокост унес и его родственников. Впрочем, свою кампанию возмездия он начал не спонтанно, а под влиянием артистов — прежде всего Рубинштейна, поклявшегося, что не будет исполнять музыку с детоубийцами, и Стерна, который отказывался ступать на немецкую землю на протяжении всей свой блистательной карьеры.

Фуртвенглер умер в ноябре 1954 года. Гастроли Берлинского филармонического оркестра, запланированные на весну следующего года и организованные сотрудником «Коламбии» Андре Мертенсом, прошли под руководством Герберта фон Караяна, нераскаявшегося бывшего нациста, сохранившего членский билет партии. Последовали демонстрации перед Карнеги-холлом и разоблачения со стороны Петрилло и еврейских организаций. Билеты на два концерта были распроданы заблаговременно; на третьем, подвергнутом бойкоту, зал был заполнен в основном не платившей за билеты публикой.

Мертенс, не скрывавший своих симпатий к разоренной Европе, снова привез Берлинский оркестр в Америку в 1956 году — на сей раз без осложнений. Связи, которые он сумел установить с ведущим немецким оркестром и его беспринципным дирижером, в дальнейшем принесли

немалую выгоду «Коламбии», позволив агентству закрепиться в Европе и получить привилегированный статус в отношениях с великим Караяном. Кроме того, эта ситуация высветила основное различие между «Коламбией» и ее главным американским конкурентом.

Дело Фуртвенглера стало для артистов Юрока не просто поводом утвердиться в качестве музыкантов, имеющих твердые моральные убеждения (спустя сорок лет Роналд Харвуд и Харолд Пинтер написали пьесу об этой яркой истории), оно поставило вопрос о том, возможно ли вообще существование музыки вне морали. Могут ли музыканты молчать, когда национальные меньшинства подвергаются истреблению в Европе и дискриминации на юге США? Может ли музыка игнорировать советское вторжение в Венгрию или американские бомбардировки Вьетнама?

Согласно позиции, занятой «Коламбией», музыка считалась таким же бизнесом, как любой другой, и не имела оснований совать свой нос в политику. Юрок в чем-то разделял эту точку зрения — во всяком случае, загребая московское золото, он никогда не критиковал нарушения прав человека в Советском Союзе. Но в деле Фуртвенглера Юрок стал заложником своих артистов и в дальнейшем не мог оскорбить их отходом от этих принципов. В то время как музыканты «Коламбии» выступали в залах Алабамы, куда слушателей допускали по расовому признаку, артисты Юрока возглавляли марши за гражданские права. Когда арабские армии окружили Израиль, музыканты Юрока отправились в пустыню на концерты солидарности. Когда гонка вооружений вышла из-под контроля, они собирали подписи под петициями. Независимо от своих правых или левых убеждений, они высоко подняли моральную планку и яростно защищали свою позицию. «Коламбия», напротив, никогда не высказывалась открыто

ни по каким вопросам общегражданской значимости. Молодые музыканты считали «Коламбию» безликой консервативной корпорацией, руководимой «белыми англосаксами-протестантами», тогда как компания Юрока была многонациональной, социально позиционированной и управлялась музыкантами. Имея выбор, молодые артисты предпочитали Юрока.

Совестью фирмы был Исаак Стерн. Родившийся в бывшей черте оседлости в 1920 году и приехавший в Сан-Франциско «бедным, как церковная мышь», коренастый, драчливый юноша дебютировал на концертной сцене в шестнадцать лет,

а в 1943 году его восторженно принимали в Карнеги-холле. Наделенный внушительной внешностью и ясным, лишенным сентиментальности, но теплым звуком, он был достаточно умным, чтобы понимать, что никогда не превзойдет мастерством Яшу Хейфеца, и достаточно амбициозным, чтобы попытаться превзойти его по другим показателям. «Величайшим авторитетом вашего времени был Хейфец, — признавал он. — Поскольку я так восхищался тем, что он делал, я не позволил зависти помешать моему восхищению и выбрал другой путь, чтобы заявить о себе. Я хотел бы играть лучше. Я знаю людей, [которые] заткнут меня за пояс. Но все мое естество состоит в том, что я хочу знать, не как ты играешь, а зачем ты играешь»28.

Если Стерн не мог стать величайшим из всех живущих скрипачей, то он хотел стать хотя бы крестным отцом скрипачей будущего. Убедившись, что его собственная карьера развивается по правильному пути, он начал искать одаренных детей из бедных семей, давал им инструменты и направлял в Джульярдскую школу оттачивать штрихи под руководством своих друзей Ивана Галамяна29* («он способен научить играть даже стул») и Дороти Делей30*. Первые протеже Стерна прибыли из только что созданного государства Израиль, где Ицхак Перлман и Пинхас Цукерман образовали так называемую «банду Стерна», или «Кошер ностра», которую впоследствии пополнили Гил Шахем, Шломо Минц и Ефим Бронфман. Позже Стерн выловил среди городских многоэтажек Йо-Йо Ма и Мидори. «Исаак дал больше хороших скрипачей, чем кто бы то ни было, — говорила Делей. — За долгие годы их было так много, не все стали звездами. Кто-то — хороший оркестровый музыкант, кто-то — преподаватель. Но он сделал бы то же самое для кого угодно. Я знаю, что он договаривался со своим дантистом, чтобы тот поправил зубы ребятишкам, которые вовсе не блистали в музыкальном смысле»31. Стерн говорил, что всего лишь подражает тем, кто помогал ему, бедному сыну иммигрантов («это носилось в воздухе, и я бессознательно впитал в себя эту традицию»). Но далеко не каждая звезда, дорвавшаяся до славы и богатства, помнит

о своем долге перед обществом. Для Стерна это было моральным императивом, и тому же он постоянно учил своих детей и протеже. Его дочь стала раввином. Он рассчитывал, что те, кто уже добился успеха, станут для его последующих «птенцов» советчиками, наставниками и опорой в работе.

Воспитанный на рассказах о погромах и преследованиях,

Стерн проявлял повышенный интерес к происходящему в мире. «Я не политик, — сказал он мне, — но то, что делают политики, касается нас и наших детей. Поэтому надо иметь представление обо всем, надо преодолеть это чудовищное ощущение бессилия по отношению к тому, что делают с нами другие». Юрок когда-то сказал в разговоре с ним, что музыканты — лучшие дипломаты, чем политики. Стерн прислушался к последним веяниям и опередил Государственный департамент в установлении культурных связей с Советским Союзом и Китаем. Он был одним из первых, кто выдвинул идею государственной помощи американскому искусству — сама мысль об этом была абсолютно неприемлемой для Артура Джадсона, имевшего все основания опасаться вмешательства государства в дела артистов. Джадсон заявил о нежелательности государственных субсидий32, но Стерн почувствовал стремление четы Кеннеди к обновлению культуры в рамках программы «Новые рубежи» и на концерте в Белом доме открыл им свое сердце. Отчет Конгресса тогда предупреждал, что Советы выигрывают битву за умы и сердца, представляя американцев как «бесчувственных варваров, жующих резинку и думающих лишь о материальных ценностях», а себя — как «колыбель культуры». Конгрессмен (а позже — сенатор) Джейкоб Джейвитс, друг Юрока, говорил о «мощном пропагандистском оружии, которые русские эффективно применяют против нас во всем мире»33. Юрок, приглашенный выступить на Капитолийском холме, уговаривал законодателей выделить средства на финансирование американского искусства.

В 1965 году, после четырех лет обсуждения, конгресс создал Национальный фонд развития искусств34, и Исаак Стерн вошел в его совет. Нельзя сказать, что на искусство сразу обрушился водопад правительственных субсидий — вначале это были семь миллионов долларов, в течение тридцати лет сумма увеличилась до ста шестидесяти семи миллионов, — но принятое решение означало конец государственного безразличия. Оно свидетельствовало о силе убеждения, которой обладали заинтересованный музыкант и его деловой партнер.

Хотя Стерн играл в Белом доме перед всеми президентами, начиная с Кеннеди, наибольшего политического триумфа он добился на нью-йоркской сцене. В 1955 году Артур Джадсон сообщил, что

Нью-Йоркский филармонический оркестр переедет из

Карнеги-хол-ла в более современные, специально выстроенные помещения Линкольн-центра35* на 62-й улице. Предполагалось, что самый величественный концертный зал Америки будет снесен, а на его месте появится либо деловой квартал, либо автомобильная стоянка. Музыканты пришли в ужас; Бернстайн изрыгал проклятья с дирижерского подиума; но действовал только Стерн. «Хотите знать, как был спасен Карнеги-холл? — вспоминал он незадолго до своего семидесятилетия. — По-настоящему все началось с пасхального ужина в доме рабби Израэля Голдстайна. Это был экуменический ужин, там присутствовали люди всех вероисповеданий, а я оказался за столом рядом с Бобом Вагнером, мэром Нью-Йорка...»36

Вагнер вспомнил, как в детстве посещал концерты, и сказал Стерну, что если тот заручится достаточной поддержкой, то он пойдет с ним к губернатору Нельсону Рокфеллеру и попросит, чтобы в законодательство штата было внесено положение, разрешающее городу сделать принудительную покупку. Стерн собрал подписи всех музыкантов, которых смог найти, от Пабло Казальса до Бруно Вальтера, а также нашел спонсоров, способных оплачивать содержание зала. Закон штата был принят в июне 1960 года, за несколько часов до подхода ревущих бульдозеров, и город Нью-Йорк стал хозяином музыкального зала. Он сдал его в аренду некоммерческой «Корпорации Карнеги-холл», президентом которой назначили Исаака Стерна. Спустя тридцать пять лет он так и оставался на этом посту. «Как поется в песне, "Я просто не могу сказать 'нет'"», — смеялся он. Когда в 1986 году зданию потребовался ремонт в связи со столетним юбилеем, Стерн снова занялся поиском доноров и собрал пятьдесят миллионов долларов.

Независимо от того, какие обязанности брал на себя Стерн, он никогда не оставлял скрипку. Он исполнял труднейшие концерты Берга и Бартока, Стравинского и Шостаковича, первым сыграл Серенаду для скрипки с оркестром Леонарда Бернстайна, он заказывал новые произведения Пендерецкому, Рочбергу37* и Максуэллу Дэвису38*. Он записал на Си-би-эс более двухсот произведений шестидесяти трех композиторов. Благодаря трио, созданному им с Юджином Истоминым и Леонардом Роузом, камерная музыка пришла в большие залы. В самые напряженные годы он играл по двести концертов в сезон.

Но Стерн всегда был чем-то большим, чем просто знаменитым скрипачом. Обладая способностями Мидаса в

том, что касалось денег, в молодости он покупал скрипки Страдивари и Гварнери по двадцать-тридцать тысяч долларов. Спустя полвека они стоили в сто

раз больше (а значительная часть его коллекции доступна для временного пользования начинающими). В свободное время он играл на бирже и в результате получил возможность вести удобную жизнь «верхних слоев среднего класса». («Я хотел бы иметь свой самолет, но не могу себе этого позволить», — жаловался он.) Он неплохо зарабатывал и на музыке, став самым высокооплачиваемым солистом в Америке — он получал по сорок пять тысяч долларов за концерт. «Все приходится отдавать», — вздыхал Стерн; но его инфляционные настроения ускорили эрозию хрупкой музыкальной экономики Америки, которую столь заботливо взращивал на протяжении всей ее истории всемогущий Артур Джадсон.

Именно Джадсон первым почуял запах жареного от вмешательства Стерна. Спасение Карнеги-холла обесценило планы старика относительно будущего Нью-Йоркского филармонического оркестра. Оркестру, оказавшемуся в зале с чудовищной акустикой, приходилось выдерживать ежевечернюю конкуренцию с Карнеги-холлом — а руководство последнего с нескрываемым удовольствием подогревало ситуацию, снижая цены на билеты. В первый сезон, проведенный в Линкольн-центре, Филармонический оркестр потерял почти миллион долларов.

Стерн был «духовным лидером Карнеги-холла — его речи были подобны папским проповедям», — говорил один из членов совета директоров39. Линкольн-центру не хватало руководителя такого же масштаба, и он сильно терял в общественном мнении. В схватке между концертными залами проигравшей стороной оказалась «Колам-бия». Арка ее влияния уже не перекрывала Западную 57-ю улицу от штаб-квартиры «Коламбия артистс» до сердца американской музыки. Карнеги-холл перешел в руки противника, Филармонический оркестр дрейфовал по течению. Всемогуществу Джадсона пришел конец, а почти восьмидесятилетний Юрок, при поддержке Стерна, по-прежнему был на подъеме.

Звезды нового поколения, которые прежде не могли бы вырваться из лап «Коламбии», наслаждались куриным бульоном за гостеприимным столом Стерна. Он дружил с Лорином Маазелем, Зубином Метой и другими звездами подиума. Его симпатии к Берн-стайну были настолько

глубоки, что он отказывался обсуждать их публично. «Банда Стерна» во всем великолепии ее звезд представляла для независимых артистов потрясающую альтернативу Джадсону, альтернативу, не запятнанную грязью и окруженную идеалами. Они могли либо войти в команду Юрока, либо наслаждаться преимуществами взаимовыручки, характерной для Стерна и его окружения. По мере того, как все большее число молодых музыкантов

самостоятельно согласовывали свои концертные планы («Я буду дирижировать на твоем фестивале, если ты сыграешь цикл Брамса на моем; моя секретарша согласует даты»), миф о необходимости менеджера подвергался все большему сомнению. Все более либеральный климат шестидесятых настолько способствовал расцвету независимости, что гигантская «Коламбия» пробудилась от спячки и начала подготовку к войне.

Незадолго до своего восьмидесятилетия, приходившегося на февраль 1961 года, Артур Джадсон начал задумываться о преемнике. Он, как и все правители, добившиеся власти собственными усилиями, очень не хотел уходить и, подобно большинству из них, воздерживался от того, чтобы взращивать наследника, который мог бы сместить его до срока. Несколько лет назад он уступил пост президента «Коламбии», но по-прежнему крепко держал в своих могучих руках отдел дирижеров. Теперь по «Коламбии» наконец разнеслись слухи, что, когда придет время, Билл Джадд унаследует дирижеров, а с ними — и возможность манипулировать концертной жизнью по всей Америке. Джадд вырос в состоятельной семье и, подобно Джадсону, никогда не знал голода. «Он был добрым, милым и симпатичным человеком, настоящим бостонским джентльменом»40, — говорила его секретарша. Он носил студенческие фуфайки и вел скрытный образ жизни, но обладал энциклопедическими познаниями в оркестровых вопросах, а его младший брат Джордж вел дела Нью-Йоркского филармонического оркестра.

В начале 1961 года, когда растаял снег и зацвели первые весенние цветы, Артур Джадсон с высоко поднятой головой сел в пульмановский вагон на вокзале Пени и отправился в прощальный тур по американским оркестрам от одного побережья до другого. На собрании совета директоров каждого из коллективов он представлял Билла Джадда в качестве своего наследника. Дирижеры получили письменное уведомление о том, что Джадсон уходит, а их

новым менеджером становится Джадд.

А потом что-то случилось. И через несколько месяцев Джадсон снова отправился в поездку в пульмановском вагоне, но уже с другим преемником — человеком, о котором никто из оркестрового сообщества раньше ничего не слышал. Что именно произошло между двумя поездками, так и осталось загадкой, и спустя тридцать лет эта загадка по-прежнему охраняется каким-то обетом молчания. Элизабет Вейн-хольд, вдова партнера Джадсона по «Коламбии» Курта Вейнхольда, на вопрос о возможной роли ее супруга в переходе власти из одних

рук в другие раздраженно ответила: «Это внутреннее дело фирмы и больше ничье»41. Другие свидетели умерли, так и не раскрыв тайны, или же их принудил к молчанию одержавший победу наследник. Его звали Роналд Эндрю Уилфорд.

Пытаться понять, что же именно произошло в «Коламбии» весной 1961 года, — то же самое, что пытаться восстановить партитуру утерянного концерта по разрозненным наброскам, не имея при этом записи сольной партии. Главное действующее лицо драмы никогда не расскажет о своей роли. Однако остались некоторые люди, которым нечего терять от разглашения секретов, и по их рассказам можно воссоздать сагу об интригах и амбициях, достойную того, чтобы стать сюжетом очередного триллера Джона Ле Карре. Билл Джадд по своему темпераменту и характеру напоминал Смайли42* — это был преданный работе и очень умный руководитель отдела, с большим достоинством переносивший домашние невзгоды. Когда летом 1961 года от рака умер его любимый тридцатишестилетний брат, он был очень подавлен, но не решался взять отпуск в «Коламбия артистс менеджмент», где его перспектива стать наследником была предметом всеобщего ревнивого внимания. Неожиданно ему позвонил Яша Хейфец и потребовал, чтобы он приехал на Западное побережье. Джадд не мог устоять против поездки в эти места, к тому же это давало ему возможность вырваться на несколько дней из проникнутой духом заговоров атмосферы 57-й улицы. Все в конторе знали, что Джадд боится самолетов, и что если он планирует провести уикенд в Санта-Монике, то его не будет на месте большую часть рабочей недели. «За те четыре дня, что Билл был в пути, Роналд Уилфорд занял его место», — вспоминала Наоми Граффман, секретарша в отделе Шанга. Один из менеджеров «Коламбии», настоявший на том, чтобы остаться анонимным,

дает свою версию событий: «Там царило настоящее смятение. Уилфорд, руководивший очень маленьким театральным отделом, выбрал удачный момент, чтобы созвать общее собрание: Джадд был на Западном побережье и не мог вернуться вовремя. На собрании Уилфорд "вычистил" Джадда из дирижерского отдела. Вот так просто все и случилось»43.

Поводом для созыва совещания стали обвинения в отсутствии инициативы и стимулов в работе дирижерского отдела, и Джадда не было на месте, чтобы ответить на эти обвинения. Джадд занимался скорее распределением времени, чем разработкой стратегии. Он хорошо работал с артистами, но не мог оценить общую картину происходящего. После смерти брата он стал прикладываться к бутылке. Он был потенциально нестабилен. Кто-то — никто не готов назвать имя оратора — на собрании добавил, что Джадд еще и гомосексуалист, и все об этом знают.

В 1961 году, когда однополые плотские отношения по взаимному согласию считались поводом для судебного преследования, а «голубые» жили в вечном страхе перед шантажом, такое обвинение не могло пройти незамеченным. Особенно в «Коламбии», где, по свидетельствам знающих людей, «многие менеджеры были гомосексуалистами, хотя все это и держалось в тайне». Скрытность частной жизни усиливала стремление к конспирации и в работе менеджеров, что создавало дополнительный сюжет для интриг в сети «Коламбия артистс менеджмент». Агентство, подобно британской разведслужбе, представляло собой шаткий и беззащитный перед враждебными нападками анклав гомосексуализма. И это отражало состояние музыкального сообщества Нью-Йорка в начале шестидесятых годов. По словам жены одного дирижера, «нам казалось, что быть "голубым" значило получить существенные преимущества в карьерном росте. Все музыканты знали, как ловко [они] обводили вокруг пальца тупых членов совета. Заслуженно или нет, но этот ярлык носили Бернстайн, Митропулос и Шипперс44, и создавалось впечатление, что у них была "своя лавочка". Эта компания, в которую входили еще и Коп ленд и Барбер, казалась посторонним невероятно могущественной. Добавьте к этому еще и то, что гомосексуалистами были почти все менеджеры Нью-Йоркского оркестра (за исключением Роналда Уилфорда)»45.

Несмотря на все социальные предрассудки, гомосексуалисты считали артистическую среду раем, полным терпимости или, по крайней мере, добродушного

безразличия. Кем бы ни был человек, поднявший вопрос о гомосексуализме во время антиджаддовского путча, он намеревался не просто напасть на самого Джадда, но и посеять страх среди всех «голубых», занятых в музыкальном бизнесе. Смысл послания был ясен: откажись от Джадда или вычистят тебя самого. Совершенно необходимо, заявил один из сторонников Уилфорда, чтобы подразделение Джадсона, самое могущественное в «Коламбия артистс менеджмент», не подчинялось «одному из них», — эти слова мне передавали три независимых свидетеля. Никто из собравшихся не испытывал к Биллу Джадду ненависти или презрения из-за его сексуальной ориентации. Они желали только самого лучшего для компании. А на хрупком рынке артистических репутаций лучшим главой дирижерского отдела был бы человек, который соответствовал бы нормативным ожиданиям американских оркестров и их публики: порядочный, честный, эмоционально стабильный, умный, респектабельный отец семейства. Из всех собравшихся единственным, кто подходил по всем этим критериям, был Роналд Уилфорд.

На протяжении всего совещания Джадсон заседал со своими собственными советниками. Точно не известно даже, присутствовал ли он на общем собрании. Он чувствовал свою ответственность за то, что в «Коламбии» работали гомосексуалисты. «Он нанимал талантливых людей за небольшие деньги, потому что им было трудно найти работу», — подтверждает Мэри-Энн Цейтлин, жена скрипача, работавшая у Джадсона. После победы Уилфорда Джадсон, по ее словам, «внезапно заявил, что никогда не знал, что в фирме так много гомосексуалистов»46. Он перешел на сторону победителя.

Когда Джадд вернулся с побережья, он увидел за своим рабочим столом Уилфорда. Измученный семейной трагедией и опасавшийся угрозы разоблачения и увольнения, как любой активный гомосексуалист его возраста в те времена, он не стал сопротивляться. «Он просто пил все больше и становился все толще», — рассказывали коллеги. «Не думаю, что он был психологически подготовлен к такой ответственности», — говорил одна из сторонниц Уилфорда47. Во время своей второй прощальной поездки Джадсон объяснял всем, что «предложил Джадду возглавить дирижерский отдел и был удивлен, когда тот не ухватился за это предложение обеими руками»48. Более амбициозный Уилфорд больше походил на него самого. Если Билл Джадд

мог бы стать героем романа Ле Карре, то Уилфорд скорее вписывался в мир политического триллера Майкла Доббса «Карточный домик». Впоследствии Уилфорд, выигравший свою первую кабинетную баталию благодаря антигомосексуальной позиции, сумеет защитить одного из ведущих дирижеров от скандала на гомосексуальной почве.

На первых порах победа казалась абсолютной. «Джадсон принял Уилфорда, — отмечала Белл Шульхоф, жена бывшего импресарио Стоковского. — Он полюбил его. Он говорил другим менеджерам: "Он мне как сын"»49. Пока оба ездили по оркестрам, такая поддержка была для Уилфорда бесценной. Однако она стоила гораздо меньше в самой «Коламбии», где основателя, выпустившего из рук дирижеров, однозначно воспринимали как человека вчерашнего дня. «Он обладал аурой строителя империй девятнадцатого века, этакого Сесила Род-са5°*. Он был крупнее любого другого и столько сделал. Это был человек, который проложил дорогу классической музыке в Америке», — говорила Мэри-Энн Цейтлин. Но его друзья-директора не могли дождаться, когда же от него, наконец, можно будет отдохнуть.

Бесстрастный созерцатель Джадсон немного расслаблялся, лишь заказав свой мартини (семнадцать частей джина на одну часть вермута), и тогда он позволял себе немного пошутить и посплетничать. Однажды он вошел в кабинет, где агенты обсуждали Майкла

Рабина, блестящего молодого скрипача. «О, Эй-Джей, — прощебетала Рут О'Нил, — что бы подарить Майклу на день рождения?» Джадсон посмотрел на нее с высоты своих шести с лишним футов и процедил: «Ружье, чтобы убить мамочку». Его интуиция, как всегда, была безошибочной — Рабин умер в тридцать пять лет от передозировки наркотиков, — но чувство меры начинало его подводить. В лучшие годы Джадсон не позволил бы себе роскошь злоязычия, и можно в чем-то понять директоров «Коламбия артистс», лишивших его возможности действовать по велению собственных чувств.

Что именно стало причиной его внезапного ухода, не знает никто.«Его не включили в одно или два дела, и его бесило, что к нему, после стольких лет власти, относятся как к пешке», — считала Мэри-Энн Цейтлин, ушедшая вместе с ним летом 1963 года, через два года после того, как он передал свой список дирижеров Уилфорду. «Думаю, что он просто разозлился на [президента «Коламбии»] Курта Вейнхольда», — сказала Дженис Робертс бывшая жена

Уилфорда51.

Независимо от того, что стало последней каплей, Джадсон ушек, а за ним последовала и верная Рут О'Нил, причем на девятом десятке им захотелось тряхнуть стариной. Комическая парочка «сняла маленький офис через несколько кварталов к востоку от штаб-квартиры "Коламбия артистс менеджмент" на 57-й улице и быстро создала там что-то вроде правительства в изгнании, — рассказывает пианист Гэри Граффман. — Вначале это старческое королевство развивалось благополучно. К ним приходили только старые друзья и доброжелатели, стремившиеся выразить почтение низложенным суверенам. Однако у этих суверенов были другие планы. Как-то раз Фредерик Стейнвей, чья семейная фортепианная компания находилась в соседнем доме, зашел поприветствовать их и сам не заметил, как его соблазнили... "Я еще не понял, что произошло, а они уже предложили мне работу"»52.

Следующим к ним перешел Гарри Билл, бывший дилер «Концертного сообщества», работавший в Бостонском симфоническом оркестре. «Рут О'Нил связалась со мной через общего приятеля в Бостоне и сказала, что меня хочет видеть Джадсон, — вспоминал Билл. — "Не снимайте пальто", — сказала она, когда я вошел. Никогда не забуду первых слов Эй-Джея. Он сказал: "Бог совсем спятил, если позволил мне открыть новую компанию в мои восемьдесят два года. Но я оплачу все счета, а ты получишь работу"»53.

В ноябре 1963 года, в том самом месяце, когда убили Кеннеди, они начали совместный бизнес под вывеской «Джадсон, О'Нил, Билл и Стейнвей», сокращенно «ДжОБС». Эта работа стала последней для Джадсона. Всю зиму «Коламбия» дрожала от страха перед возможными

перебежчиками. Джадсон был настолько уверен, что ему удастся собрать под свое крыло дирижеров, что выпустил пресс-релиз с сообщением о подписании контракта с Бернстайном. Маэстро из Нью-Йоркского филармонического оркестра был обязан Джадсону своим местом, и теперь настало время отдать долг. Но Джадсону так и не удалось пробиться через секретаршу Бернстайна. Через три месяца после заявления в прессе дирижер направил своему бывшему менеджеру письмо, в котором запрещал впредь упоминать его имя. Копию письма он отослал в «Нью-Йорк таймс».

Бернстайн больше не нуждался ни в Джадсоне, ни в «Коламбии», ни в них обоих, вместе взятых. Он создал собственную компанию, «Эмберсон энтерпрайзис», которая и

занималась его сочинениями, его дирижерской работой и его телефильмами. Его личный доход превышал оборот большинства агентств, а его секретарше большую часть времени приходилось отбиваться от предложений. Бернстайн распрощался со своим прошлым. Больше он никогда не встречался и не разговаривал с Джадсоном.

В случае с Орманди неудача была куда более болезненной. В свое время Джадсон взял филадельфийского дирижера, что называется, «сырым» и помог ему достичь славы, которая, как многие полагали, значительно превосходила его природные способности. Смеялись, что Орманди не может перейти улицу, не посоветовавшись с Джадсоном. «Он доверяет Джадсону, как отцу, — писал продюсер его записей, — и это приносит пользу им обоим; ведь Эй-Джей был господином для всех дирижеров (за исключением двух или трех), но он мудро решил много лет назад вымостить путь блестящими возможностями именно Юджину»54. В музыкальных кругах ходили слухи, что Орманди платил Джадсону тридцать процентов, то есть в два раза больше обычных комиссионных. «Единственным из нас, кто его действительно интересовал, был Орманди», — говорил балтиморский дирижер Массимо Фречча55.

Много недель Джадсон ждал, чтобы Орманди позвонил по его новому номеру. «Каждый из них обладал болезненным самолюбием, и ни один не хотел обратиться первым, — вспоминал Билл. — Когда Джадсон наконец проглотил свою гордость и позвонил в Филадельфию, Орманди сказал: "Огромное спасибо за все, что вы для меня сделали, но я решил остаться с Роналдом Уилфордом"»56. Далее в разговоре Орманди в ответ на упреки возразил: «Ведь это вы так хорошо научили меня любить Роналда, что я не могу уйти от него»57.

«Важнейшим из всех артистов был Орманди, — сказал менеджер одного оркестра. — Если Орманди оставался с Уилфордом, то это означало конец для Джадсона. А Орманди остался с Уилфордом.

Среди музыкантов ходило мнение, что Орманди действительно прикончил Джадсона»58.

Потрясенный предательством, Джадсон вычеркнул венгра из своей жизни. «Орманди бомбардировал его письмами, которые Джадсон рвал, не вскрывая, — рассказывал Билл. — Наконец директор Филадельфийского оркестра позвонил нам, умоляя помирить их, потому что Орманди стал совсем невыносимым». Скрепленное горячими

слезами публичное примирение положило конец четырехлетнему молчанию, и Орманди сказал в интервью: «Я ему [Джадсону] всем обязан»59. В том же году Роналд Уилфорд дал Орманди потрясающий повод для благодарности.

В 1968 году Уилфорд закрыл тридцатипятилетний контракт Филадельфийского оркестра с «Си-би-эс рекордс» и заключил пятилетний контракт на два миллиона долларов с конкурирующей фирмой «Ар-Си-Эй Виктор». Бюджет был беспрецедентным, записи, как и следовало ожидать, — ничем не примечательными. Орманди дирижировал тем же старым репертуаром в той же скучноватой манере. Продажа шла плохо, и результаты этого предприятия уничтожили репутацию «Ар-Си-Эй» как производителя классических записей. После выполнения условий контракта в 1973 году фирма отказалась от дальнейших проектов, связанных с оркестрами, и стала заниматься продажей по каталогам. Оставшись без конкурента, Си-би-эс также сократила свои обязательства перед оркестрами. Филадельфийский оркестр, благодаря которому музыка в исполнении американских коллективов некогда зазвучала со всех проигрывателей мира, теперь превратился в могильщика американских записей классической музыки. Сделка, казавшаяся такой привлекательной для оркестра и Орманди, стала их эпитафией. Единственным, кто вышел из ситуации с улыбкой, оказался Роналд Эндрю Уилфорд.

У Джадсона в запасе оставался последний выстрел. Не сумев вновь собрать своих дирижеров, он перевернул небо и землю, пытаясь убедить Уилфорда присоединиться к его новой компании. «Отказ Уилфорда от сотрудничества с "ДжОБС" разбил сердце Эй-Джея, — сказала Мэри-Энн Цейтлин. — Когда мы спрашивали Уилфорда о причинах этого, он сказал, что Джадсон предложил ему недостаточно денег, чтобы он ушел из "Коламбии"». Это заявление казалось неубедительным даже в то время. Просто Уилфорд знал, что «Коламбия артистс менеджмент» обладала наибольшими средствами и обеспечивала человеку с его амбициями наилучшие перспективы. К концу десятилетия он станет президентом компании.

Новое агентство не требовало от Джадсона напряженного внимания — оно привлекало лишь очень немногих знаменитостей и множество начинающих из Европы. «ДжОБС» обернулось настоящей катастрофой», — рассказывала Белл Шульхоф, занимавшаяся дирижерами. Фриц Стейнвей скоро

ушел, и агентство вернулось к исходному названию — «Концертная администрация Артура Джадсона», под которым более пятидесяти лет назад начиналась его деятельность в Филадельфии. Джадсон приходил в офис каждое утро и спрашивал: «Гарри, какой сегодня курс у акций Си-би-эс?» И когда Билл, сверившись с биржевыми сводками, сообщал, что акции идут по двенадцать или пятнадцать долларов каждая, Джадсон радостно спрашивал: «Ну, Гарри, а сколько на сегодня составляет одна треть от миллиона?»60

К девяностому дню рождения Джадсона адвокат Ралф Колин поместил в «Вэрайети» статью, в которой описывал его роль в рождении американских средств массовой информации. Колин послал две копии статьи в «Нью-Йорк таймс». Одну из них он просил сохранить для будущего некролога Джадсона, вторую — для некролога Пейли. Колин опасался, что Джадсону, постоянно уходившему в тень Пейли, не воздадут должного как одному из создателей Си-би-эс.

Это был явно преждевременный поступок — ведь Джадсон еще не собирался умирать. «Этот по-прежнему величественный человек, — отмечал Филипп Харт в 1973 году, — продолжает пользоваться большим влиянием, правда, уже не столь непосредственным, как раньше, когда он действовал через многочисленных менеджеров, дирижеров и членов попечительских советов, которых воспитывал на своих принципах... В свое время Джадсон обладал огромной властью, в некоторых случаях он пользовался ею не очень мудро, но всегда твердо и эффективно, внося в симфонические коллективы многочисленные элементы сильного и разумного управления»61. На десятом десятке он женился в третий раз, на профессиональной медсестре, и она читала ему вслух классиков из коллекции первых изданий, которые он некогда покупал и читал во время бесконечных разъездов между своими оркестрами в Филадельфии и Нью-Йорке.

Смерть настигла Артура Джадсона за считанные дни до его девяносто четвертого дня рождения, 25 января 1975 года, и некрологи были весьма скупыми, как он того и пожелал бы. О великом музыкальном магнате не напоминают ни каменные мемориалы, ни «венки» из объектов социальной значимости, как о Хилтоне или о Вулворте. Уходя из «Коламбии», Джадсон распорядился снять именную табличку с «концертного зала Джадсона» (его переименовали в «концертный зал "Коламбия"»). С его смертью последняя

фирма, носившая его имя, ушла в небытие, и на земле не осталось и следа от его легендарных владений.

Однако воспоминания о человеке, управлявшем целым миром, удивляют своей нежностью. «Он никогда ни на кого не давил напрасно», — говорил оркестровый менеджер Филипп Харт. «Я никогда не видел, чтобы он причинил кому-то зло», — отметил член комиссии по культуре Нью-Йорка Шайлер Чейпин. «Можете говорить про Эй-Джея, что хотите, — сказала его секретарша Мэри-Энн Цейтлин, — но он действительно любил музыку»62.

***

О Роналде Уилфорде было известно немногое, и он прилагал все усилия к тому, чтобы так оставалось и впредь. Если Джадсон стеснялся рекламы, то у Уилфорда была настоящая мания секретности. Он запрещал своей второй жене приезжать в его городской дом и пресекал ее попытки узнать его настоящее имя. Одного пианиста, знавшего его еще по колледжу, исключили из списков «Коламбии», когда Уилфорд стал президентом. Он настолько тщательно скрывал свое происхождение, что, бреясь перед зеркалом в собственной ванной комнате, имел все основания задаваться вопросом: а кого это, собственно, он там видит?

В «Коламбии» его воспринимали вначале как арендатора с нижнего этажа, довольно хитрого молодого человека, имевшего собственное небольшое агентство и искавшего полезные знакомства. Он ходил в скучных костюмах и вел скучные разговоры. Он был совершенно непримечателен, но в этой непримечательности проглядывало что-то хищное. Он приходил в сумерках и исчезал так же быстро, как появлялся. Кто-то прозвал его «серебряным лисом», и это прозвище за ним закрепилось.

Ни в годы борьбы за пост президента, ни будучи у кормила власти он ничем не походил на Джадсона. «Когда в комнату входил Артур Джадсон, это всегда производило впечатление», — вспоминали помощники63. Когда входил Уилфорд, этого не замечал никто — а он только этого и хотел. Он избегал прессы и отворачивался при вспышках камер. Я сам наблюдал, как он стоял чуть-чуть в стороне от музыкантов, наслаждаясь своей незаметностью. За сорок пять лет работы менеджером он расщедрился всего лишь на пять интервью журналистам.

Это непомерное стремление к анонимности не имело никакого отношения к делам Уилфорда, которые, во всяком случае внешне, выглядели респектабельными и абсолютно

законными. Не вызывалось

оно и чувством неловкости, испытываемой им в обществе, потому что в соответствующем окружении Уилфорд мог быть вполне компанейским парнем. Его отстраненность была совершенно особенной — от нормальной застенчивости ее отличала глубоко запрятанная агрессивность, злобная скрытность, и связана она была скорее не с природой его деятельности, а с его характером и происхождением, тем загадочным происхождением, которое он так старался скрыть.

Справочник «Кто есть кто в Америке» сообщает, что родился он в Солт-Лейк-Сити, штат Юта, 4 ноября 1927 года — через шесть недель после того, как Джадсон вывел в эфир Си-би-эс. Больше справочник не сообщает никаких сведений, кроме имен родителей Уилфорда, Эндрю и Марсиль, и его третьей жены, Сары Рузвельт Уилфорд. Упомянут один сын от предыдущего брака, но дочь не названа. Указано, что он учился в двух колледжах, но не указано, что он не получил высшего образования. Остальная часть заметки сводится к перечислению его должностей в компании и упоминанию членства в клубе «Нью-Йорк атлетикс». С его именем не связаны никакие награды, увлечения, побочные занятия или публикации — ничего, что могло бы отличить дельца номер один в области классической музыки от второго вице-президента какого-нибудь аграрного банка в Висконсине. Деловым партнерам, которые могли бы прочесть «Кто есть кто», он пожелал представить свою жизнь лишенной красок, характера и убеждений.

Уилфорд лишь однажды рассказал о своих родителях — в интервью, данном корреспонденту «Нью-Йорк таймс» Стивену Э. Рубину с высот «Коламбия артистс менеджмент». Он говорил о «несчастном» детстве, о том, как отчаянно пытался понять свое место. «Мой отец был греком, мать — мормонкой, — исповедовался он. — Я никак не мог понять, кто же я. Для мормонов главное — семья, но если ваш отец исповедует греческое православие, то семьей это уже не называют. Автоматически вы не можете приспособиться к этому. Эту проблему я для себя так и не решил»64. Подобные откровения, больше никогда не повторявшиеся, указывают на то, что Уилфорд переживал период глубокого самоанализа. Он недавно развелся, еще не обзавелся новой женой и только что занял руководящий пост. Может быть, в это время он проходил курс психоанализа, в который всегда свято верил. «Я всегда интересовался и занимался психоанализом. И я

понял, что это мне очень помогало в делах», — признавал он позже65.

Столкновение культур в семье сильно повлияло на формирование личности Уилфорда, тем более что обе культуры были автократичными. Мормоны — мессианская секта, появившаяся в Америке и руководимая

таинственным советом старейшин. Они собирают данные о населении по всему миру, видимо, с целью предъявить права на души граждан, вошедших в их списки. Основатели секты, скрываясь от преследований, нашли убежище в штате Юта, где Церковь Святых Последнего Дня приобрела статус почти что государственной религии. Греческое православие, напротив, — старозаветный живописный реликт, доставшийся нам в наследство от Византии, где мощное священство было неразрывно связано с руководством страны. Обе веры, исповедовавшиеся в семье Уилфордов, поддерживают концепцию власти, манипулирующей сознанием людей.

Роналд, будучи вторым из семи детей, всецело подчинялся воле властного отца. Эндрю Уилфорд приехал в Америку в начале Первой мировой войны четырнадцатилетним мальчиком. Он поселился в Юте, где имелась небольшая греческая община, поменял имя и нашел работу. Его дети так никогда и не узнали настоящее имя отца. «Мы знали только, что оно начиналось с "Б" и было очень длинным», — рассказывала Дженис Уилфорд, вторая жена Роналда66. Когда Роналд и Дженис поехали в отпуск в Грецию, Эндрю запретил им общаться с родственниками и искать дом предков. Эндрю Уилфорд никогда не встречался с невесткой, хотя она часто слышала его голос с характерным греческим акцентом по телефону. Она, в свою очередь, получила от Роналда предупреждение — никогда не ездить в Солт-Лейк-Сити. Она так и не узнала, что он там скрывал, но чувствовала, что он унаследовал от отца патологическую страсть к секретности. Многие иммигранты, приезжавшие в Америку, имели за спиной темное прошлое; иногда их грехи отбрасывали тень и на следующее поколение.

Чтобы показать себя типичным американцем, добившимся осуществления своей мечты, Роналд Уилфорд всегда подчеркивал, что его детство прошло в бедности, а отец работал то ли сторожем, то ли уборщиком. Однако те, кто был знаком с Уилфордами, говорили, что семья жила «в хорошем доме, характерном для среднего класса, на оживленной улице делового района Солт-Лейк-Сити».

Пианист Грант Йоханнессен67*, также уроженец Солт-Лейк-Сити, говорил: «Он вовсе не производил впечатления мальчика из бедной семьи»68. Эндрю Уилфорд был прорабом уборщиков и сторожей, работавших на богатых греческих промышленников, которым принадлежали отели и кинотеатры. «Роналд рассказывал мне, что его отец ездил на кадиллаке и дружил с некоторыми очень богатыми греками, но потом у него возникли проблемы с налогами», — рассказывала Дженис.

Может быть, Уилфорды и испытывали финансовые трудности, но они смогли отправить сына в колледж. Мать, родившаяся в Америке мормонка

с немецкими и шведскими корнями, хотела, чтобы он получил профессию, и Роналд летом 1945 года поступил в университет штата Юта. Однако он был слишком нетерпелив, чтобы сидеть на лекциях по бизнесу и ждать свидетельства о высшем образовании. Он предпочитал реальный бизнес обществу преподавателей.

Летом 1945 года в Солт-Лейк-Сити проводили торжественный парад в честь вернувшихся с войны героев. Летом 1946 года город снова вышел на улицы, чтобы приветствовать Гранта Йоханнессена, вернувшегося домой после триумфального дебюта в Карнеги-холле с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Джорджа Сэлла69*. Теперь двадцатипятилетний Йоханнессен должен был дать ряд концертов в родном штате. «Мой друг Гейл Пламмер, бывший директор симфонического оркестра Юты, вел курс маркетинга в колледже и рассказал мне об одном из своих учеников, — вспоминал Йоханнессен. — Он сказал: "Этот парень ни черта не понимает в музыке, но у него есть все, чтобы стать музыкальным аген-том". И в то лето Гейл отправил его со мной на гастроли».

Пламмер не преувеличивал. Роналд Уилфорд никогда в жизни не был на концерте и не играл ни на одном музыкальном инструменте. В автобусах, перевозивших их из одного маленького городка в другой, студент донимал пианиста расспросами о музыке и музыкальном мире. «Он постоянно о чем-то спрашивал, он хотел узнать мое мнение о музыке и о моих коллегах. Сам он никогда особенно не любил музыку. Мы ездили по колледжам, я играл первый концерт в десять утра, потом переезжал в другое место и снова играл в восемь вечера. Это неплохая тренировка — играть в нескольких дюймах от расставленных коленок здоровенных футболистов. Роналд Уилфорд оказался

прекрасным попутчиком. Больше всего меня поразила его работоспособность. Я подумал про себя — вот человек, который сможет хорошо заработать в этом бизнесе»70.

Предсказания судьбы — обычное дело в штате Юта, и в то лето пианист, глубоко заглянувший в душу студента, смог увидеть его будущее. Может быть, Роналд Уилфорд не обладал музыкальными способностями и не испытывал особых чувств к музыке, но ему предстояло добиться больших успехов именно в музыкальной сфере. Вернувшись в Солт-Лейк-Сити, Йоханнессен связал Уилфорда со своим агентом в Нью-Йорке, бывшим музыковедом по имени Дэвид Рубин, который «находился в затруднительном положении и нуждался в помощнике». Уилфорд оставил колледж, женился и открыл в Солт-Лейк-Сити контору, чтобы продавать артистов Рубина оркестрам и общинам на тихоокеанском побережье. «В бизнесе его называли Греком»71, — вспоминал Филипп Харт, тогдашний директор оркестра в

Портленде, штат Орегон. Это недружественное прозвище свидетельствует о том, что менеджеры считали Уилфорда неумным и, вероятно, не доверяли ему. Ему предстояло еще многому научиться.

В 1948 году он перебрался в Нью-Йорк, оставив жену и дочь. Дэвид Рубин, сделавший его равноправным партнером в фирме «Рубин энд Уилфорд», говорил, что к моменту их знакомства Уилфорд уже был разведен. В этот короткий промежуток времени между победой в войне и подъемом маккартизма артистическая жизнь в Нью-Йорке била ключом, и, наверное, найти звезд и развить их карьеры в этом городе было проще, чем где бы то ни было в мире, — новые Бернстайны, Стерны, Клайберны ждали своего часа. Но крупные агентства обладали отличным нюхом на талант, и на долю «Рубин энд Уилфорд» , за одним или двумя исключениями, приходились середнячки. Ни один из партнеров не мог заработать приличные деньги. «Они жили сегодняшним днем, — рассказывала Мэри-Энн Цейтлин, чей муж Цви, скрипач, был клиентом Уилфорда. — Настоящие звезды шли в "Коламбию", а им доставались крохи. Роналд делал все, что было в его силах, просто чтобы выжить»72.

«Роналд мог отлично продавать товар и управлять такого рода фирмой, но он не привел к нам ни одного артиста»73, — говорил Рубин. Это замечание очень существенно. Уилфорд мог продать пакет ангажементов менеджеру с тихоокеанского побережья, но ему не хватало блеска, чтобы привлечь внимание утонченных исполнителей классики.

Фирма распалась через пять лет, причем, как подчеркивает Рубин, на весьма дружеских условиях. А друзья Уилфорда рассказывали, будто он, будучи в отъезде, узнал, что Рубин привез на гастроли пианиста Вальтера Гизекинга, запятнавшего себя связями с нацистами. Уилфорд, как симпатизирующий грекам антифашист, отказался участвовать в сделке и разорвал партнерство по принципиальным соображениям. Если эта версия правдива, то ее трудно соотнести с будущим союзом между Уилфордом и самым могущественным нацистом от музыки, но на пути его восхождения к вершинам было столько поворотов и противоречий, что именно такой ход событий и мог, как это ни парадоксально, иметь место.

Рубин какое-то время работал менеджером великолепного Джу-льярдского струнного квартета, а затем поступил в штат к Стейнвею. Уилфорд остался совсем один в чужом городе, практически без друзей и без видимых средств к существованию. Его «ледокол», Йоханнессен, поменял его на «Коламбию». Перспективы казались мрачными. «Я никогда не стремился к успеху, — говорил он позже. — У меня не было денег. Я помню, как в пятницу, делая покупки на выходные, подписал чек на пять долларов

в лавке на 57-й улице, а во вторник мне его вернули»74.

«Он часто приходил в "Коламбию" и маячил вблизи моего стола, — вспоминала Мэри-Энн Цейтлин. — Он приглашал меня на ланч, но у него никогда не было денег, чтобы расплатиться». Она представила его секретарше, сидевшей за столом напротив, девушке по имени Дженис Робертс, Уилфорд начал ухаживать за ней, и в 1956 году они поженились. Дженис знала, что он уже был женат, но прошло десять лет, прежде чем она открыла существование его дочери. По вечерам пара нередко оставалась присматривать за детьми Цейтлин. Лучшей работы Уилфорд найти себе не мог.

Его жизнь изменил совет — поступивший, по имеющимся сведениям, от работавшего в Вене дирижера Джонатана Стернберга, — обратить внимание на французского мима Марселя Марсо. В Европе на его выступления в жанре, казавшемся умершим, собирались толпы. В 1955 году Уилфорд отправился в Квебек посмотреть на Марсо и подписал с ним контракт на турне по США. Непонятно, где он нашел деньги для этой затеи; правда, Дженис, бывшая полноправным партнером в фирме «Роналд Э. Уилфорд и партнеры», получила небольшое наследство.

Первоначально предполагалось, что Марсо будет работать две недели в театре «Феникс», но затем спектакли пришлось перенести в более вместительный театр на Бродвее, а потом — в Сити-центр и продлить на полгода. Уилфорд вытянул счастливый билет. Он организовал выступление Марсо в популярном телевизионном шоу комика Реда Скелтона на Си-би-эс, и миллионы телезрителей смогли увидеть его покрытое белилами лицо на своих экранах. Затем Марсо появлялся в телепрограммах вместе с Фредом Астером75*, Виктором Бордже76*, Дайной Шор77*. На экране его увидел и Артур Джадсон, изучавший новое средство информации и размышлявший, нельзя ли сделать деньги еще и на нем. Когда в повседневную жизнь вошло радио, Джадсон понял, как заставить его передавать музыку. В случае с телевидением самым очевидным решением была опера, и компания Эн-би-си, которой удалось побить все рейтинги, показав на Рождество 1951 года оперу «Амаль и ночные гости» Джан Карло Менотти, какое-то время благоволила к этой идее. Сеть сделала заказы на другие произведения Менотти, Богуслава Мартину и Лукаса Фосса78*. Начался показ самых известных опер в сокращенном, часовом варианте. Конечно, из-за неподвижных камер, глухого звучания и адаптированного сюжета телевизионные версии «Кармен» и «Отелло» мало походили на живой спектакль, но для миллионов людей, никогда не посещавших

оперные театры, это было настоящее зрелище, и какое-то время Эн-би-си показывала по восемь опер за сезон.

На гребне этой химеры Билл Джадд и Сэмюэл Хоцинов из Эн-би-си придумали отправить телеверсии «Мадам Баттерфлай» и «Фигаро» в турне по Среднему Западу. Публика неплохо принимала оперы, но сборы были низкими, и Эн-би-би, поняв, что сентиментальная однодневка «Амаль» тяготеет скорее к Бродвею, чем к бельканто, прекратила выпуск оперных спектаклей. Бродвейские мюзиклы того времени шли «на ура», «Моя прекрасная леди» и «Вестсайдская история» собирали рекордное количество зрителей. Джадсон решил, что настало время вступить в игру. Он знал, что какой-то парнишка с нижних этажей возит по местным театрам французского мима. В 1958 году он вызвал Уилфорда и велел ему организовать в «Коламбия артистс менеджмент» театральный отдел для проведения гастролей бродвейских шоу в городах сети «Концертного сообщества».

Потрясенный представившейся возможностью войти на законных основаниях в «Коламбию» (в качестве платы за его назначение Дженис пришлось оставить работу), Уилфорд прекрасно понимал, что театр является лишь второстепенным полем деятельности, а для того, чтобы пробиться наверх, ему надо заниматься дирижерами. Он успешно провернул небольшую аферу, украв — по его собственным словам — четырех дирижеров у Джадсона и продав их в орегонский оркестр. Джадсон, вспоминал Уилфорд, «не любил меня за это»79. Джадсон, скорее всего, почти не обратил внимания на это событие.

А потом случилось так, что Портлендский оркестр выгнал слабого дирижера, в результате переворота лишился своего директора и пропустил большую часть сезона 1953/54 года. Уилфорд, услышав о неприятностях на его родном тихоокеанском побережье, предложил организовать приглашение нескольким дирижерам. Сезон, проведенный под его руководством, оказался лучшим за всю историю Портленда — Игорь Стравинский, Otto Клемперер, Артур Фидлер (дирижер «променад-концертов» в Бостоне), Фабьен Савицкий (племянник Сергея Кусевицкого), Пауль Штраус и — на десерт — близкий друг Штрауса Димитриос Митропулос, художественный руководитель Нью-Йоркского филармонического оркестра. Четыре звезды мирового уровня и два спутника — Портленд с трудом мог позволить себе такое, но Уилфорд обладал даром убеждения.

Он обратился к Митропулосу как к соплеменнику-греку, и тот сказал, что готов дирижировать бесплатно, если Портленд согласится рассмотреть кандидатуру его протеже Штрауса на пост художественного руководителя. Пока Митропулос не просил денег, Джадсон

не мог возражать против вмешательства Уилфорда. «Митропулос был ключевой фигурой в этой операции, — говорил Филипп Харт, который вскоре после этих событий снова стал директором оркестра. — Его участие позволяло Уилфорду вести переговоры с другими крупными дирижерами»80. Чтобы заполучить Фидлера, Стравинского и созвучного с ним Савицкого, Уилфорд отправился на поклон к Бруно Дзирато и умолял отпустить их из «Коламбия артистс менеджмент», бравшей с них комиссионные. Эту атаку на дирижеров Джадсона нельзя не назвать выдающейся по дерзости.

Хорошее чутье Уилфорд проявил в ситуации с Otto Клемперером, у которого в то время как раз возникли

проблемы с американскими властями и с Джадсоном, исключившим его из числа своих клиентов. «У папы был сложный период, — вспоминала его дочь Лотта. — Власти отобрали у него американский паспорт [за дружбу с некоторыми подозреваемыми в сочувствии к коммунистам в Голливуде], у него совсем не было работы, и мы жили в скверной гостиничке в Нью-Йорке. И когда к нему обратился Роналд Уилфорд, это было просто замечательно»81. Проворный молодой агент пригласил дочь дирижера, отличавшуюся привлекательной внешностью и незаурядным умом, на ланч и рассказал ей, какое незабываемое впечатление произвела на него оратория «Мессия», исполненная в декабре 1946 года в Солт-Лейк-Сити под управлением Клемперера. Этот концерт навсегда врезался в его память, и теперь он хотел, чтобы Клемперер дирижировал Портлендским оркестром.

Приглашение вырвало Клемперера из пучины депрессии и оживило его карьеру. «Я заплатил ему больше, чем другим, потому что он нуждался в деньгах», — рассказывал Уилфорд биографу дирижера82. «По-моему, я был немного влюблен в Лотту», — признался он в частной беседе83. Второго ноября 1953 года Клемперер дирижировал в Портленде увертюрой Вебера, «Маленькой ночной серенадой» Моцарта, «Дон Жуаном» Штрауса и Седьмой симфонией Бетховена. «Это был неважный оркестр, но он заставил их играть просто фантастически, — рассказывал Харт. — Люди по сей день помнят этот концерт в Портленде». Гонораром за выступление стала оплата проезда Клемперера в Лондон, где он возглавил оркестр «Филармония». Уилфорд, при всей своей неопытности, понял, что значит помочь дирижеру мирового класса снова встать на ноги. С этой минуты его лисьи глаза были прикованы к списку дирижеров.

«Стоило Роналду Уилфорду попасть в "Коламбию", как он превратился в Макиавелли», — говорила Мэри-Энн Цейтлин. «Я знал о его существовании, но никогда его не видел», — сказал Гарри Билл. Уилфорд пришел в «Коламбию» в 1958 году, возглавил дирижерский

отдел в 1963 и стал президентом компании в 1970 году, по-прежнему не отрывая взгляда от списка дирижеров. Счастливчики вроде Шайлера Чейпина скользнули по сияющей кромке его амбиций и исчезли через несколько месяцев. Команда «голубых» сникла под гнетом все возрастающей враждебности; некоторые умерли от непонятных причин в довольно молодом возрасте, около

тридцати лет, видимо, став жертвами пред-ВИЧ-синдрома. Билл Джадд ушел из компании в 1969 году, незадолго до того, как Уилфорд стал президентом, и создал свое маленькое агентство. «Биллу никогда не нравилась жизнь в крупной компании; он просто хотел представлять артистов», — грустно сказала его секретарша.

Главным артистом для Уилфорда стал Герберт фон Караян, царивший в большей части Западной Европы. Уилфорд испытывал к Караяну почти сыновнюю преданность. В жилах обоих текла греческая кровь, оба мечтали о господстве. Уилфорд рассматривал Караяна как уникальную историческую личность. «Я очень любил его, — признавался он. — Больше чем любил. Я его обожал»84. «У них с Караяном было особое взаимопонимание, — подтверждала Дженис Уилфорд. — Роналд испытывал к нему огромное восхищение. Он был величайшим из дирижеров. Но я никогда не слышала, чтобы Караян говорил о чем-то, кроме дел».

В 1967 году Уилфорд ввел Караяна в Метрополитен-оперу, преодолев отвращение генерального директора Рудольфа Бинга к бывшим нацистам. На сцену «Мет» была перенесена зальцбургская постановка «Кольца нибелунгов», и она стала стартовой площадкой для американских амбиций Караяна, но следующий шаг, предпринятый для него Уилфордом, оказался неудачным. В 1969 году Уилфорд предложил кандидатуру Караяна Чикагскому симфоническому оркестру, где искали замену бесцветному Жану Мартинону. Совет попечителей пришел в восторг от перспективы делить художественного руководителя с Берлинским филармоническим оркестром, но когда Уилфорд рассказал о своей идее Караяну, тот не пожелал и слышать об этом. «Ему не нравилось в Америке», — рассказывала Дженис Уилфорд. Совет Чикагского оркестра проявил меньшее понимание. «Уилфорд все испортил, — сказал один из менеджеров. — Он не смог сдержать слово»85.

За пульт Чикагского оркестра встал Георг Шолти, симпатизировавший «банде Стерна». Потеря доверия в одном из оркестров Большой пятерки была страшным ударом для любого музыкального менеджера, особенно для того, кто уже примеривался к гигантским сапогам Джадсона. Но Уилфорд, даже если и расстроился, никак не показал этого. Если Джадсон добивался восхищения администрации оркестров, то

Уилфорд, понимавший, что сила на его стороне, был готов к враждебному отношению. «Мне действительно все

равно, — пожимал он плечами. — Если у меня есть артист, которого они хотят, им придется брать его у меня»86.

Пусть его не любили — Уилфорду было достаточно, чтобы его боялись. Он увеличил число дирижеров в списке «Коламбия артистс менеджмент» с нескольких десятков до ста с лишним, получив полный контроль над самым главным товаром, в котором нуждались оркестры. Вопреки некоторым утверждениям, он не включал в свой список скучных дирижеров или неудачников. Он предпочитал не сокращать список, чтобы у клиентов и конкурентов создавалось ложное впечатление, будто Роналд Уилфорд держит в руках большинство действующих дирижеров. И он постоянно искал новые имена. Один независимый менеджер попытался (правда, безуспешно) поместить рекламу в «Мьюзикл Америка», взывая к оркестрам страны: «Почему вы не берете моих дирижеров? Роналд Уилфорд берет их. Каждый год».

Он делил своих дирижеров на две категории — «те, которые мне важны» и девяносто с чем-то прочих, и его предпочтения выражались в частом повторении этой фразы87 и в том, что он призывал своих избранников чувствовать себя «действительно близкими людьми»88. К клиентам-дирижерам, представлявшим второстепенный интерес, он относился с безразличием, граничащим с презрением. Антонио де Альмейда, американский дирижер знатного европейского происхождения, сделал имя при Джадсоне и пользовался поддержкой сэра Томаса Бичема, пока не стал музикдиректором в Штутгарте. Приехав на родину, он встретил председателя совета Филадельфийского оркестра Уэнтона С. Бейлиса на светском рауте и был удивлен, узнав, что оркестр по совету Бичема пытался пригласить его на три концерта в следующем сезоне. «Мы все время спрашивали, но Роналд Уилфорд отвечал, что вы заняты, и предложил вместо вас [Сей-джи] Озаву», — сказал Бейлис. «Он действительно показал мне письмо Уилфорда», — сказал де Альмейда, который поехал в Нью-Йорк, чтобы встретиться с агентом.

Вначале Уилфорд рассмеялся и назвал случившееся недоразумением. Когда же де Альмейда заявил, что уходит от него, он сразу стал серьезным и сказал: «Отлично. Но запомните — я никогда никого не беру обратно»89. Уходившие от него дирижеры — а решившихся на это было очень немного — понимали, что им будет трудно получить хороший ангажемент в США.

Доверяя своим инстинктам, Уилфорд предпочитал сам выбирать дирижеров и не любил, когда они обращались к

нему по собственной

инициативе. Урсула Стернберг, жена человека, рассказавшего Уилфорду о Марсо, пришла к нему в 1967 году, чтобы обсудить перспективы своего мужа после их возвращения в США. «Он был очень плохо расположен, холоден и неконструктивен, — сказала она. — Он показал мне ящик и сказал, что в нем полно дирижеров, которые там и останутся. Я выбежала на 57-ю улицу в слезах»90.

Хосе Серебриеру, уругвайцу, работавшему в середине шестидесятых годов с Леопольдом Стоковским в его последнем коллективе, Американском симфоническом оркестре, посоветовали переговорить с Уилфордом. «Он встретил меня словами: "Вам надо уйти от Стоковского. Этот человек разрушает оркестры"». Серебриер, проглотив оскорбление, нанесенное его кумиру, достал рецензии на свои последние концерты в Нью-Йорке. «Это меня не интересует, — сказал Уилфорд. — Все мои дирижеры получают плохие рецензии, но у всех есть работа»91.

Наблюдая за полными надежд претендентами, толпившимися перед дверью его кабинета, Уилфорд громко смеялся над их неловким видом. «Кто-то из них пришел и сказал мне: "Я — величайший дирижер в мире". Я встал и ответил: "Ну что ж, приятно познакомиться с вами. Вы, по-видимому, во мне не нуждаетесь". Больше я об этом человеке не слышал. Ясно, что таким образом никто дел не делает», — усмехался он, рассказывая эту историю интервьюеру с Би-си-си92.

Единственным, что роднило его с Джадсоном, помимо демонического стиля работы, было поразительное ощущение времени. Уилфорд возглавил отдел как раз тогда, когда на сцену вышла целая плеяда талантливых молодых дирижеров, может быть последняя, которую суждено было увидеть миру. В нее входили итальянцы Клаудио Аббадо и Риккардо Мути, американцы Андре Превен93*, Джеймс Ливайн и Майкл Тилсон Томас94*, немцы Карлос Клайбер и Курт Мазур95*; в Голландии появился Бернард Хайтинк, в Англии — Колин Дэвис96*, на американской сцене блистал японец Сейд-жи Озава. Маазель, Мета97* и Баренбойм, входившие в окружение Стерна, в сети Уилфорда не попали.

Позднее Уилфорд приписывал себе заслуги в открытии этого поколения. «Я работал с большинством из тех, чьи дела сегодня веду, еще до расцвета их карьеры, — говорил он. — Аббадо был ассистентом в Нью-Йоркском филармоническом; никто его не знал. Когда я встретился с Мути, он был просто молодым флорентийским парнем. Озава, совсем еще

мальчик, хотел получить въездную визу в США. Превен работал пианистом в джазе, он продирижировал одним-единственным концертом, и это я сказал ему, что он должен стать дирижером. Я делал то, во что верил. Я делал это еще до прихода в "Коламбию";

у меня был собственный бизнес»98. Именно таким он хотел представить себя — преданным менеджером, ставшим благодаря своему чутью на таланты «делателем королей» в классической музыке. Конечно, этот образ не составлял и половины портрета невероятно противоречивой личности.

Он страстно желал власти и положения, но, достигнув их, пытался избежать публичности и отказывался от ярлыка «делателя королей». «Я не играю в Бога», — любил повторять он. Он изъяснялся на бесцветном жаргоне международных чиновников, но когда его настойчиво просили дать определение самому себе, говорил о своем «призвании». Он оценивал артистов беспристрастным взглядом скототорговца, но, поддавшись один раз чувствам, уже не мог сопротивляться их ауре. «В этом моя проблема, — признавался он. — Когда я слышу каких-то хороших музыкантов, мне хочется с ними работать. Я хочу понять, кто они, и как это у них получается, и что это вообще такое. Я хочу чувствовать это. Я хочу быть связанным с ними».

Пылкая, но скрытая эмоциональность Роналда Эндрю Уилфорда была его секретным оружием, осадной тактикой, настолько явной и непритворной, что — учитывая сулимые им золотые горы — мало кто мог ему сопротивляться. Когда Уилфорд завязывал отношения с дирижером, он обещал ему не блестящую карьеру, а всего себя без остатка. Наблюдателя мог позабавить процесс соблазнения, в котором соблазнитель выглядел явно более уязвимым, чем намеченная им жертва. Роналд Уилфорд, как милости, жаждал признания от всех и каждого, кто входил в его списки — а их было более шестисот. «В детстве мною часто пренебрегали, — признавался он, объясняя психоаналитическую основу своего поведения. — Это определило все мои эмоциональные проявления»99.

И он беззаветно отдался осуществлению столь поздно вознагражденной страсти. «Вернувшись домой с работы, он сразу хватался за телефон и продолжал работать. Потом он уходил на концерт, а после него — на ужин. Это никогда не прекращалось, — вспоминала его жена. — Для своих артистов он готов был разбиться в лепешку. Ведь от него зависели их жизни»100.

Первым, чью жизнь он преобразил, стад Озава. «Ленни Бернстайн прислал его к нам, когда я работал у Джадсона, — вспоминал Уилфорд. — Он плохо говорил по-английски, Я послушал этого паренька и сказал: "Я готов работать с вами в течение пяти лет — подпишем контракт?". Он сказал: "Да". Тогда я пошел [с ним] на тестирование акустики в филармонический зал Линкольн-центра, тогда еще не открытого. В Нью-Йоркском филармоническом... было три

ассистента дирижера. Дело происходило в последний день филармонического сезона; их пригласили на две недели, чтобы пройти это тестирование. После репетиции все уходили на месяц в отпуск. Музыканты скучали, совершенно не обращали на них внимания, в задних рядах хихикали. Второй дирижер закончил, следующим был Сейджи. Я вдруг увидел, как этот парнишка, Сейджи, выбежал на сцену, и музыкантов словно что-то приковало к стульям, они выпрямились и заиграли»101.

В 1964 году он поставил Озаву во главе фестиваля «Равиния»102* в Чикаго, на следующий год дал ему Торонтский симфонический оркестр, в 1970 году — оркестр Сан-Франциско, а через два года доверил ему вершину американской музыки, Бостонский симфонический оркестр. Экзотическая внешность Озавы и его прическа «а-ля Битлз» привлекали молодых слушателей, но музыканты вскоре стали жаловаться, что он недостаточно отдается музыке и работе с ними. Он постоянно то приезжал из Японии, то уезжал в Японию или в Европу, а английский выучил ровно настолько, чтобы заказать такси. Он изумительно исполнял импрессионистскую музыку, но, по мнению многих критиков, никогда не добивался совершенства в исполнении основного симфонического репертуара. Его записи были настолько невыразительными, что рецензенты гадали, почему фирмы вроде «Филипс» или «Дойче граммофон» доверяют ему записывать циклы Малера или Прокофьева. Однако Озава, вопреки такой оппозиции, продержался в Бостонском оркестре двадцать лет и, при поддержке Уилфорда, мог рассчитывать остаться там до пенсии. Его, подобно Орманди в Филадельфии, защищал беззаветно веривший в него могущественный менеджер. «Сейджи, Аббадо, Мути — все они умеют дать почувствовать свое присутствие, — говорил Уилфорд. — Когда они берутся за дело, получается музыка. Это гении. Не знаю, откуда они взялись»103.

С Мути его познакомил продюсер записей, с Превеном — Шайлер Чейпин. Ливайна он заметил девятнадцатилетним

выпускником Джульярда, посоветовал ему «лет до двадцати семи набирать столько репертуара, сколько в пузо влезет…», каждое лето справлялся о его успехах на Аспенском фестивале104*, а в 1971 году, на год позже намеченного срока, сделал его главным дирижером в Метрополитен-опере. Ливайн называет Уилфорда «одним из самых феноменальных людей, которых я знаю»105.

К концу шестидесятых годов новое поколение дирижеров Уилфорда определяло лицо музыкальной Америки, Караян безраздельно властвовал в Европе, а человек из Солт-Лейк-Сити приготовился к захвату командного поста в «Коламбии». Он получил благословение уходящего президента

Курта Вейнхольда и заручился поддержкой его советников. Теперь уже были нужны только наличные деньги. Хотя благодаря Марсо и некоторым маэстро Уилфорд и обеспечил себе достойное существование, он все еще не был человеком настолько богатым, чтобы купить контрольный пакет акций «Коламбии». Впрочем, как утверждает вдова Вейнхольда, «к тому времени, как он стал президентом, у него было достаточно средств»106.

Рыночную цену этой самой частной из всех компаний определить трудно. Помимо квартала офисных помещений в центре Манхэттена, она располагала только репутацией своих артистов и менеджеров, а этот капитал мог испариться после нескольких неудачных выступлений. Но даже если считать, что оценка, приводимая директорами, была чисто номинальной, Уилфорду пришлось бы собрать ощутимую сумму, чтобы получить большинство акций. Способ, с помощью которого он нашел деньги, мог иметь отношение к развитию ситуации в его семье. После двенадцати лет бездетного брака Роналд и Джейнис Уилфорды усыновили мальчика, Кристофера. «Благодаря ему я почувствовал себя человеком», — сказал Роналд107. Летом 1968 года, когда по всей Европе прокатились студенческие волнения, а русские готовились войти в Прагу, Уилфорды отправились в отпуск в Италию. Туда же приехали их добрые друзья Энтони и Сара ди Бонавентура со своими пятью детьми, Энтони был блистательным концертирующим пианистом, предпочитавшим современную музыку (он заказал концерт Дьёрдю Лигети) и совершенно не заботившимся о своей карьере. Его жена Сара Делано Рузвельт Уитни ди Бонавентура, урожденная Рузвельт, удочеренная богачом Джеком Уитни, являлась наследницей двух крупнейших состояний Америки. Ей в то лето хотелось путешествовать,

Уилфорду тоже. Энтони думал только о своей музыке, а Дженис Уилфорд согласилась присматривать за детьми. «Тогда-то, я думаю, все и началось», — размышляла она много лет спустя.

Дженис впервые почувствовала напряженность на вечере в честь сорок второго дня рождения мужа, который она устроила в октябре 1969 года. Через четыре месяца Энтони ди Бонавентура ворвался в кабинет своего менеджера и заявил: «Мне не нравится, что происходит между тобой и моей женой». Дженис вспоминала, что Роналд вернулся домой в бешенстве. «Как он мог разговаривать со мной в таком тоне?» — вопрошал Уилфорд. Пианист уехал в Австралию со скрипачом Цви Цейтлином на организованные Уилфордом гастроли с программой камерной музыки. «Вернувшись, он узнал, что жена ушла от него к его менеджеру», — рассказывала Мэри-Энн Цейтлин.

Позже Сара уверяла Кристофера Уилфорда, что между ней и его отцом не происходило ничего недозволенного, пока они были

связаны браком с другими людьми. В любом случае, оба брака были быстро расторгнуты. «Мы разошлись в 1970 году, и именно тогда Роналд и стал президентом «Коламбии», — говорила Дженис Уилфорд, не сомневавшаяся в источнике внезапно свалившегося на него богатства. — Он получил деньги от Сары. А где еще он мог их найти?»108

Итак, наконец Роналд Уилфорд уселся во главе стола Джадсона, окруженный послушными партнерами и сатрапами, по-прежнему покрытый завесой секретности, которая с годами становилась все плотнее. Одним из первых дел в новой должности стало удаление Гранта Йоханнессена из списков «Коламбии». «Я был связан с "Коламбией" двадцать лет, пока контроль не перешел к Рону, — рассказывал пианист из Солт-Лейк-Сити, открывший Уилфорду путь к успеху. — Он представлял меня на вечерах как своего самого первого артиста, но теперь у него новые списки. Он словно вычеркнул меня из памяти. Нам было почти нечего сказать друг другу, и я ушел с собственными договорами и безо всякой обиды. Наверное, он хотел избавиться от меня, потому что я знал кое-что о его прошлом»109.

Дженис Уилфорд с сыном Кристофером уехала из Нью-Йорка, и ее словно вычеркнули из музыкального мира. «Мне не хватало заботы об артистах, многие из которых стали моими друзьями», — говорила она четверть века спустя.

Цейтлины, за чьими детьми Уилфорд когда-то присматривал по вечерам, больше никогда его не видели. В свои сорок два года Роналд Уилфорд придумал себя заново, как человека, лишенного тени, лишенного прошлого.

Одна тайна порождает другую. По правилам «Коламбии», Уилфорду могло принадлежать лишь незначительное большинство акций, которые он, по всей видимости, выкупил у ушедшего на покой Вейнхольда и у фонда Джадсона, но размеров его пакета не знали даже его партнеры. «"Коламбия артистс менеджмент" — это компания, принадлежащая ее сотрудникам», — любил повторять Уилфорд, но его верховная власть в ней не подлежала сомнению. Людей, уходивших из компании, заставляли продавать акции, причем по цене, назначенной Уилфордом. «Мы не имели возможности оценить их независимо», — жаловался один из ушедших директоров110. Когда сын основателя «Коламбии» Крис Шанг стал возражать против инфляционных новых акцией, выпущенных Уилфордом, президент велел ему взять свои слова обратно — или же продать свою долю по еще более низкой цене.

На заседаниях совета директоров, пока руководители отделов обсуждали предложения и политику компании, Уилфорд обычно молчал или говорил крайне мало. Проводились голосования, согласовывались

какие-то меры, но если Уилфорду что-то не нравилось, он просто накладывал вето на решение в тот момент, когда оно должно было вступить в силу. Теоретически «Коламбия артистс менеджмент» представляла собой конгломерат независимых подразделений, но Уилфорд просматривал их счета, решал все внутренние проблемы и осуществлял новые назначения по собственному усмотрению. «У него не было привычки вмешиваться в работу сотрудников, так что мы не очень понимали, насколько велика его власть», — рассказывал руководитель отдела Дуг Шелдон111. Сам Уилфорд подчеркивал, что никогда не любил долгосрочного планирования. «Я иду назад в будущее», — повторял он, осторожный, как лиса, подстерегающая добычу.

Когда в 1988 году я спросил его об изменениях, произошедших в компании после ухода Джадсона, он сразу же замолчал, подбирая слова для ответа. «Думаю, мы начали проводить специализацию, — произнес он наконец, не вдаваясь, как обычно, в подробности. — Я нанял людей, которые специализируются на опере. У нас есть отделы дирижеров, театра, фестивалей, телекомпания. Во времена

Джадсона вам нужно было нанимать корабль, чтобы ехать в Европу. А теперь, с "Конкордом", весь бизнес совершенно изменился. Теперь можно посетить Восток, США и Европу за один сезон».

С расширением «Коламбии» он сумел избежать риска расследования монопольной деятельности, несколько притормозив деятельность компании внутри страны, но сохранил при этом лидирующее положение на рынке. «Мы всегда были больше Юрока, — похвалялся он. — Юрок был вначале местным агентом, это потом он стал импресарио. А мы всегда занимались менеджментом, и не на местном уровне»112.

Чтобы расширять дело, ему приходилось ездить за границу. Он летал в Москву, чтобы отбить артистов у Юрока, и привез на гастроли Кировский балет, но русские предпочитали иметь дело с кем-то из своих и не приняли стиль «Коламбия артистс менеджмент», «стиль массового производства, со всеми особенностями, присущими корпорации»113. После смерти Юрока 6 марта 1974 года его агентство раскололось, ведущие артисты перешли в ведение компании «Ай-Си-Эм артистс», руководимой Ли Ламонт114*, бывшей секретаршей Исаака Стерна. В последнюю четверть XX века «Ай-Си-Эм» стала главной альтернативой «Коламбия артистс менеджмент». Стерн, много занимавшийся общественной деятельностью, избегал конфронтации, но в обширной «семье» скрипача никто не делал секрета из своей глубокой неприязни по отношению к «серебряному лису» и всем, кого он представлял.

«Я никогда не тратил слов приветствия на этого человека»115, — сказал Зубин Мета, который в течение пятнадцати лет руководил Нью-Йоркским филармоническим оркестром и все это время твердо держал его подальше от лап «Коламбия артистс менеджмент». Ло-рин Маазель, встретив однажды Уилфорда, сказал ему: «В один прекрасный день я куплю твой бизнес и вышвырну тебя на улицу».

Уилфорд утверждал, что поражен вызываемой им неприязнью, хотя его поступки и жесты всегда носили агрессивный характер. Утверждали, что именно он сместил бывшего коллегу по «Коламбия артистс менеджмент» Шайлера Чейпина с поста администратора Метрополитен-оперы, заявив президенту компании: «Если хотите спасти "Мет", избавьтесь от Шайлера». Позже Уилфорд рассказывал журналисту: «Я не несу ответственности за уход Шайлера из

Метрополитен — хотя хотел бы»116. После этого Чейпин не разговаривал с ним десять лет, но Уилфорда не грызла совесть. Он просто помог одному из артистов, «которые нам важны» — в данном случае защитил будущую карьеру Джеймса Ливайна в «Мет».

Все, что когда-либо делал Уилфорд, он делал для блага своих артистов. «Я давно понял, что значит нести ответственность за доверившихся тебе людей, — сказал он мне. — Когда вы женаты, вам не обязательно делать все возможное для блага вашей жены. Но если я стал официальным доверенным лицом, агентом, а именно таковым я и являюсь для всех этих музыкантов, я должен делать только то, что отвечает их интересам. И я это делаю»117. Учитывая историю его собственной жизни, эту метафору можно счесть неточной, но смысл ее совершенно ясен. Роналд Уилфорд был до конца предан горстке дирижеров, в которых смогли реализоваться его эмоциональные ожидания, — Караяну, Озаве, Превену, Ливайну. Их благосостояние стало делом его жизни, и для их пользы он принес бы в жертву все что угодно. Может быть, за исключением своей власти — агрессивной, всеобъемлющей музыкальной автократии, само существование которой он так настойчиво отрицал.

VII

Как делать деньги из музыки

После войны в музыке произошло два экономических чуда. Первое свершилось примерно в шестидесятых годах, когда европейские правительства, восстановив свои разрушенные города, начали закачивать деньги в оркестры и оперные театры. «В Германии, — говорил Вольфганг Штреземан, сын канцлера Веймарской республики, а с 1959 года — менеджер Берлинского филармонического оркестра, — государство традиционно опекало искусство. Первоначально этим занимались королевские дворы. Когда после Первой мировой войны они распались, эту обязанность унаследовала Веймарская республика (одним из архитекторов которой был мой отец). Поддержка искусств не прекращалась даже в годы инфляции, благодаря чему Берлин стал самым интересным городом в мире»1. В годы нацизма государство управляло искусством с помощью карательных методов. Как только Федеративная Республика Германия окрепла экономически, правительства отдельных земель вспомнили о традициях благородного патронажа. К 1960 году каждое место в оперном театре Западного Берлина получало

от города субсидию в двадцать марок (пять долларов), а Гамбург субсидировал свою оперу так щедро, что театр мог позволить себе проводить сезоны Джорджа Баланчина и «Нью-Йорк-сити балет».

Примерно в то же время резко возросло государственное финансирование искусств в Великобритании, начатое в 1946 году. В январе 1959 года палата общин впервые в истории провела дебаты о состоянии искусства и приняла резолюцию, согласно которой «палата приветствует возрастающий интерес народа Великобритании к искусству; поддерживает принцип, согласно которому политика в области искусств должна быть освобождена от контроля или управления со стороны государства; провозглашает важность сохранения культурного наследия нации… и, выражая благодарность правительству за поддержку искусства… требует ее существенного увеличения».

Ковент-Гарден, которому после войны была установлена субсидия в размере двадцати пяти тысяч фунтов, в тот год получил пятьсот пятьдесят тысяч.

Оглядываясь назад, можно сказать, что щедрость казначейства вряд ли была разумной. Оперным театрам оставалось только составлять планы, а государство подписывало счета. В 1962 году Королевский оперный театр получил уведомление, что его субсидия будет составлять 87,5% от доходов прошлого года. Чем больше спектаклей поставит театр, тем больше денег он получит от государства. Руководить оперным театром по такой формуле было так же легко, как запустить ребенка без присмотра в отдел сладостей: ловкий менеджер или художественный руководитель мог «съесть конфет» столько, сколько выдержал бы его желудок. Именно в шестидесятых годах, под руководством сэра Дэвида Уэбстера и сэра Георга Шолти, Ковент-Гарден наконец стал театром мирового значения.

Тем временем во Франции министр культуры Андре Мальро обещал полную свободу действий любому, кто сможет воскресить музыкальную жизнь страны. Предложение Пьера Булеза «сжечь оперные театры»2* было не без сожаления отклонено, а реформистскому режиму Рольфа Либермана3* выделили миллионы франков. По всей Западной Европе государства открыли кошельки для искусства. Никому и в голову не приходило, что тем самым создавался противоестественный, по своей сути, рынок, на котором плохие оркестры получали столько же бюджетных денег, сколько хорошие, потому лишь, что все оркестры

считались «полезными». В каждом маленьком городке Германии имелся собственный оркестр, финансируемый государством, но не более трех из них смогли достичь международных стандартов. В те дни, кажущиеся сегодня такими далекими, огромные отрасли промышленности — от сталелитейной до телефонной — принадлежали правительству или управлялись им и получали большие субсидии для защиты рабочих мест. Страшной альтернативой этому была массовая безработица, которую, в целом, признавали основной причиной последней войны. Искусство же, с другой стороны, рассматривалось как символ национального возрождения и возможность показать правительство в выгодном свете. Французские министры выстраивались в очередь, чтобы сфотографироваться с Игорем Стравинским; сенатор Западного Берлина по культуре Хайнц Тибуртиус демонстративно прогуливался перед камерами под руку со «своим» главным дирижером Гербертом фон Караяном. Считалось, что вкладывать деньги в искусство хорошо; кроме того, это давало властям весьма дешевый способ проявить себя (любому народному избраннику трудно найти лучшую возможность попасть в заголовки газет, чем демонстрация власти,

не связанной с ответственностью). В шестидесятые годы ни один министр не ушел в отставку из-за чрезмерной траты денег налогоплательщиков на поддержку искусства.

Возобновление государственной благотворительности в Европе совпало со взрывом корпоративной щедрости в США. В 1962 году Фонд Форда объявил о принятии программы, по которой в течение двенадцати лет предполагалось выделить из прибылей автомобильной промышленности сто семьдесят миллионов долларов на нужды исполнительских искусств и образования. В «прошлом короли железных и шоссейных дорог, а также продовольственные магнаты Америки искупали свою многолетнюю скаредность, возводя храмы музыки — так поступали Эндрю Карнеги в Нью-Йорке, Генри Форд в Детройте, Г. Дж. Хайнц в Питсбурге. Форды и Рокфеллеры также выписывали шестизначные чеки оперным театрам. Но жест фонда настолько превзошел по своей щедрости все делавшееся ранее, что заставил переписать заново основные правила концертной жизни в США.

Однако распределение этой суммы было связано с одним небольшим условием. Чтобы получить свою долю из тех 82,5 миллионов долларов, которые Форд предназначал для оркестров, коллектив должен был собрать ровно в два раза

больше из других источников. Так, Филадельфийскому оркестру, запросившему в 1966 году два миллиона долларов, вменялось в обязанность собрать в течение четырех лет еще четыре миллиона из других фондов. Стимул оказался настолько мощным, что оркестр выполнил это условие на три года раньше срока и продолжил кампанию, сумев в результате набрать десять миллионов. Оркестры, завороженные блеском золота Форда, стали создавать у себя специальные отделы по сбору средств. Рабочее время, которое можно было бы потратить на планирование артистической деятельности и привлечение слушателей, теперь посвящали обхаживанию корпоративных и частных жертвователей. В период правления двух президентов-демократов — Кеннеди и Джонсона, которые показали пример спонсирования культуры, учредив Национальный фонд развития искусств4*, — в Америке воцарилась атмосфера эвергетики5, сравнимая разве что с бесплатными хлебом и зрелищами Древнего Рима.

На ранних стадиях этого процесса он не был введен в какие-то жесткие рамки, но по мере того как участие некоторых крупных фирм в развитии искусства увеличивалось, они стали рассматривать его как источник стратегической выгоды. В прошлом известные фирмы уже использовали искусство для рекламы своей продукции. При студии Эн-би-си существовал оркестр «Лаки Страйк», а благодаря нефтяной компании «Тексако» прямые трансляции опер из Метрополитен звучали в каждой американской гостиной. Неизвестно,

способствовали ли эти инициативы увеличению продаж сигарет и бензина, но примерно в семидесятых годах игроки в обоих секторах экономики поняли, что искусство может смягчить брутальный образ их корпораций. Первыми за дело взялись компании «Эксон» (нефть) и «Филип Моррис» (табак), организовавшие крупные художественные выставки, которые пользовались беспрецедентным вниманием со стороны телевидения. «Мобил» (нефть) и «Эй-Ти энд Ти» (средства коммуникации) вкладывали деньги непосредственно в экранное время, спонсируя популярные телевизионные драматические, музыкальные и видовые сериалы. Лозунг, выдвинутый «Филип Моррис», гласил: «Без искусства нельзя сделать компанию великой»6.

Вовсе не случайно любовь табака к искусству началась именно тогда, когда по распоряжению главного врача Соединенных Штатов на сигаретных пачках стали печатать

предупреждение о том, что курение приводит к раку. И нельзя сказать, что альтруизм нефтяных компаний совершенно не был связан с тревогой конгресса по поводу повышения цен и загрязнения окружающей среды. «Мы хотим ассоциироваться с вашим досугом и удовольствиями», — заявил один из табачных магнатов, спонсирующих музыку7. Когда на британском телевидении была запрещена реклама сигарет, названия таких марок, как «Джон Плейер» и «Эмбасси», появились на экранах Би-би-си в качестве спонсоров концертов и спортивных состязаний. Связав себя с искусством, табачная индустрия получила возможность апеллировать и «к более специфической группе — к тем, кто формирует общественное мнение»8.

Как это часто случается, Великобритания показала американскому бизнесу, как следует завоевывать Европу. Первыми высадились табачные легионы: в начале шестидесятых годов «Питер Стыовисант» начал вкладывать небольшие суммы в Лондонский симфонический оркестр и в Глайндборнский фестиваль9*. Кроме того, «Стыовисант» финансировал обучение молодых певцов на конкурсной основе. На прослушиваниях боссы сигаретной промышленности пускали колечки дыма, в то время как кандидаты старались превзойти друг друга в искусстве пения. «Что в этом плохого? — спросил один деятель. — Джерейнт Ивенс (баритон из Уэльса) тоже курит как паровоз — причем наши сигареты». «Спонсирование музыки — это один из способов улучшить отношение к нашей продукции», — заявил представитель «Джон Плейер», торговой марки, «раскрутившей» Саймона Рэттла после того, как в 1974 году он победил на конкурсе дирижеров.

По сравнению с теми суммами, которые начнут тратить позже, затраты были ничтожными. В 1960 году единственным спонсором музыкальной жизни в Великобритании была сеть универсальных

магазинов «Джон Льюис», выделившая после войны двенадцать тысяч фунтов стерлингов на проведение Глайндборнского фестиваля. Спустя десять лет британский бизнес ежегодно вкладывал в искусство по полмиллиона фунтов. К 1990 году суммы спонсорских вложений превысили шестьдесят пять миллионов фунтов10, и большая часть этой суммы расходуется на оперу, концертную деятельность и балет.

По мере роста сети консультантов, помогавших исполнителям найти спонсоров и наоборот, возникла целая

самостоятельная отрасль. В Лондоне, в помещениях компании «Индастриэл тобакко», была создана Ассоциация бизнесменов по спонсированию искусства. В годы премьерства Маргарет Тэтчер, считавшей вложения бизнеса в искусство законной заменой государственному финансированию, директор Ассоциации Люк Риттнер стал генеральным секретарем Совета по искусству. Вслед за Америкой в Англии изменился сам климат отношения к искусству. Газетные критики получили приказ упоминать в рецензиях на концерты спонсоров, «без которых это событие могло не состояться», а артисты и политики призывали бизнесменов объединиться в новый класс меценатов, наследников великосветских патронов Гайдна и Моцарта. Одобрение поступило и со стороны двора. «Артист, — провозгласил играющий на виолончели наследник престола, — должен стать партнером деловых людей в их стремлении обустроить общество, сделать его лучшим местом для жизни и работы»11. В ажиотаже пожертвований никто не задавал неловких вопросов.

Мощнейшим стимулом к широкомасштабному открытию корпоративных сундуков стала инаугурация центра «Барбикен»12* в Лондоне 3 марта 1982 года. Этот центр стоимостью в сто пятьдесят три миллиона фунтов стерлингов был преподнесен «в дар нации» Корпорацией лондонского Сити. «Барбикен» предоставил помещения для работы, а также выделил существенные ежегодные субсидии Лондонскому симфоническому оркестру, Гилдхоллской музыкально-драматической школе и Королевской шекспировской компании. После этого символического жеста доверия со стороны «Квадратной мили»13* все виды искусства бросились на штурм фондов корпораций подобно армии первопроходцев, не сдерживаемой никакими правилами или ограничениями. Один центр искусств пожелал носить имя японской компьютерной компании. Эдинбургский кинофестиваль стал тезкой известного сорта виски. Генералы от искусства стремились превзойти друг друга в стремлении угодить пожеланиям спонсоров. Отказаться от логотипа? Без проблем. Изменить программу? Чего изволите послушать, сэр? Иногда спонсор считал своим долгом напомнить артистам о необходимости разделения сфер деятельности. «Договоримся так, — заявил руководитель

фирмы "Диджитал" представителям Английского национального балета при подписании семилетнего

соглашения. — Вы не продаете компьютеры, а я не буду танцевать».

При этом никто не думал о возникающем риске. В 1981 году оркестр «Филармония» получил шестьсот тысяч фунтов от «Бритиш Американ тобакко» с условием, что концертные программки и обложки пластинок с записями Бетховена будут оформлены в темно-бордовых тонах, как пачки сигарет «Дю Морье». В течение двух сезонов музыканты даже носили темно-красные бабочки, соответствующие цветам спонсора. Затем, добившись признания бренда раньше, чем ожидалось, «Бритиш Американ тобакко» прекратила поддержку. Оркестр «Филармония», по-прежнему рассчитывавший на нее, едва не обанкротился. Артисты поняли, что пачка сигарет может нанести серьезный ущерб благосостоянию14.

Становилось понятно, что любой коллектив, допускающий главенство спонсора, в случае прекращения поддержки рискует всем. Это не помешало одной оперной компании разрешить певцам вымазаться в мороженом, производимом спонсором, а другой, по слухам, выступить с предложением поставить «Кармен» на некоей табачной фабрике. Опрос, проведенный в 1994 году среди артистических коллективов Европы, показал, что две трети из них приветствуют финансовую поддержку со стороны компаний, производящих сигареты, тем самым осознанно способствуя рекламе рака и табачной зависимости средствами искусства. С сокращением государственного финансирования для искусства настали трудные времена. В конце восьмидесятых годов спонсоры спасли британское искусство от проведенных Маргарет Тэтчер многочисленных сокращений, которые достигли одной восьмой части национального музыкального бюджета.

Аналогичная тенденция была характерна и для всей Европы. В 1985 году во Франции финансовая группа «Кесс де Депо» выделила 27 миллионов франков, чтобы воскресить музыкальную жизнь в Театре Елисейских Полей; компания «Франс телеком» стала основным источником финансирования для региональных оперных театров. В 1986 году менеджер амстердамского оркестра «Консертгебау» Хайн ван Ройен позвонил своему коллеге в Англию с наивным вопросом: «Стоит ли нам подумать о привлечении спонсорских денег?» Разразившийся на следующий год финансовый кризис не оставил сомнений в ответе. Европейская комиссия выпустила специальный документ15, в котором называла поддержку со стороны деловых кругов

«основой» для процветания искусства, а в 1991 году создала Европейский комитет за сближение экономики и культуры (CEREC), призванный способствовать развитию паневропейского спонсорства.

Американские фирмы, чья деятельность была ограничена торговыми барьерами, возведенными Европейским Союзом, стали направлять деньги в Восточную Европу, где за небольшие, но с умом потраченные средства можно было купить большое уважение. «Ай-Би-Эм» приняла участие в освобождении Чехии, оказав содействие в осуществлении таких эмоционально значимых событий, как возвращение в Прагу музыкальных изгнанников Рафаэля Кубелика и Рудольфа Фиркушны. Видеозаписи их концертов позволили компании завоевать сердца огромного числа людей на территориях бывших коммунистических стран.

После падения «железного занавеса» спонсорство распространилось в невиданных масштабах от ирландской Баллимены до Черного моря. Поддерживаемое правительствами, получателями, средствами массовой информации и коммерческими структурами, оно способствовало созданию всеобщей иллюзии эвергетической доброжелательности. Лишь немногие спонсоры оказались достаточно честными, чтобы признать, что делают все это ради возможных прибылей, или, как признал руководитель «Диджитал»: «Мы совершенно убеждены, что деньги, вложенные нами в искусство, не просто окупились — мы можем количественно измерить, насколько вырос объем наших дел благодаря этому»16. Когда искусство преклонило колени перед бизнесом, лишь очень немногие вспоминали о времени, когда музыка могла сама содержать себя.

Эти два всплеска щедрости — государственное финансирование и гранты Форда в шестидесятых годах и бум спонсорства в восьмидесятых — застали музыкальный бизнес врасплох. Лишь один дирижер сумел поймать момент и выдоить из коровы все, что она могла ему дать. В 1955 году, получив назначение на пост главного дирижера Берлинского филармонического оркестра, Герберт фон Караян выдвинул принципиальное требование: он и его солисты должны получать больше, чем кто-либо в Европе. Первоначально его ставка составляла две тысячи немецких марок (160 фунтов стерлингов) за концерт. Те же требования он предъявил и в Вене, где в сентябре 1956 года возглавил Государственный оперный театр. Выторгованная им государственная субсидия доходила до четырех миллионов долларов, что, как

выразился один автор, «сделало его самым богатым и вызывающим самую большую зависть оперным дирижером на земле»17.

«Деньги меня не интересуют»18, — часто говорил Караян. Его интересовала возможность держать их под контролем. Будучи главой учреждений, расходующих огромные средства, он мог рассчитывать

на внимание общественности и на профессиональное уважение. Лучшие солисты и дирижеры слетались к нему по первому зову, а лояльность своих музыкантов в Берлине он мог купить за высокую зарплату и гонорары от записей. А если бы вдруг они стали роптать, то он всегда мог уехать в Зальцбург или в Вену, где назначенную им баснословную сумму оплатило бы другое суверенное государство.

Такова была формула Караяна, и она отлично работала в течение тридцати пяти лет. Его личное обогащение на фоне такого усиления могущества выглядело чем-то малозначительным. После того, как в 1973 году его ставка в Берлине дошла до десяти тысяч марок, он больше не утруждал себя просьбами о ее повышении, потому что те несколько тысяч, которые он мог получить за концерты, не шли ни в какое сравнение с миллионами, получаемыми им со стороны. Выпущенная в 1962 году пластинка Пятой симфонии Бетховена разошлась за следующие пятнадцать лет тиражом в 1,2 миллиона экземпляров, а Караян получал по 10% от розничной цены каждой проданной пластинки. В общей сложности он записал около девятисот пластинок. По меньшей мере половина из них находилась в постоянной продаже под четырьмя разными торговыми марками, и это ежедневно увеличивало его богатство, а в течение семидесяти лет после его смерти будет увеличивать размеры его наследства. В июле 1989 года его состояние было оценено в пятьсот миллионов немецких марок (163 миллиона фунтов стерлингов), причем большая его часть укрыта в Швейцарии и в Лихтенштейне, подальше от лап налоговиков. Для человека, не заинтересованного в деньгах, Караян накопил их больше, чем любой классический музыкант за всю историю, — и значительная часть этих денег пришла к нему, прямо или косвенно, из государственного кошелька.

Многие его записи были сделаны во время репетиций Берлинского филармонического оркестра, получавшего заработную плату от государства, или на Зальцбургском фестивале, во время, оплаченное австрийским правительством. Если бы звукозаписывающие компании

оплачивали по коммерческой цене Караяну и его оркестру рабочие смены вне репетиционного времени или концертов, объем работы стал бы недопустимо большим, а количество записей уменьшилось бы вдвое. Сенат Западного Берлина оплачивал многие зарубежные гастроли коллектива на том основании, что они играли важную дипломатическую роль для изолированного города. Караян безбожно пользовался наивностью сенаторов, требуя дополнительную оплату для мнимых сопровождающих и немыслимые гонорары за показ его фильмов по телевидению в странах, которые он посещал. После того, как в 1985 году поездка на Тайвань сорвалась из-за того, что дирижер потребовал триста тысяч

марок за концерт и показ десяти фильмов на местном телевидении, о его алчности написал журнал «Шпигель». Тайванды чувствовали себя оскорбленными, а берлинские налогоплательщики, вложившие в том году в Филармонический оркестр девятнадцать миллионов марок, имели все основания считать себя обманутыми. Караян не выказал ни малейших признаков раскаяния.

В Вене он поставил своего личного секретаря Андре фон Маттони на государственное обеспечение и попытался сделать своего адвоката Эмиля Юкера менеджером оперного театра. Местная пресса обвиняла Маттони, в прошлом киноактера, в том, что он укомплектовывает спектакли Караяна певцами, платящими ему за это комиссионные. Неправда — на самом деле этим занимался Юкер. Единственным справедливым обвинением против безупречного Маттовж было то, что он взял нового суфлера из Италии: ведь ни одному австрийцу Караян не доверял. Деньги, государственные деньги, утекали направо и налево в карманы дирижера и его приятелей. В последнем проведенном им полностью сезоне расходы Караяна выросли более чем на 20%, и, разумеется, он вышел за пределы бюджета. Когда официальные лица попытались вернуть потоки средств в нормальное русло, Караян, ссылаясь на «обстоятельства, связанные со здоровьем», в августе 1964 года подал в отставку. Честно говоря, Вена ему уже наскучила, он вычерпал ее до дна.

Он ушел и с должности директора Зальцбургского фестиваля, но лишь номинально: на деле он сохранил невидимый контроль за советом, собранным из верных ему людей. Он заставил Зальцбург потратить девять миллионов долларов на постройку зала «Фестшпильхаус», использовавшегося тридцать дней в году, а когда добрые

горожане начали жаловаться, он одолжил зал под проведение собственных частных фестивалей — на Пасху и Троицу. Два официальных расследования, проведенных очень поверхностно, сняли с Караяна обвинения в коррупционных действиях в Зальцбурге. Но любой турист мог видеть, что все рекламное пространство во время фестивалей было заполнено исключительно анонсами записей Караяна, а на сцену выходили только его любимые артисты. Оперные постановки, оплаченные каждым гражданином Австрии, снимались и распространялись компанией Караяна «Телемондиаль». Если оборудование для киносъемки и звукозаписи мешало публике, люди понимали, что жалобы не помогут. «Шеф», как просил называть себя дирижер, делал только то, что нравилось ему самому.

Администраторы, преклонявшиеся перед личностью и творчеством Караяна, покрывали злоупотребление государственными фондами и доверием общественности. Несгибаемые поклонники оставались глухи к

разоблачениям, а прессу, как местную, так и мировую, вынуждали к молчанию. В интервью, данном в 1983 году «Нью-Йорк таймс», Караян пригрозил подать в суд за клевету и бойкотировать Америку, если газета опубликует документы о его нацистском прошлом19. При его жизни ни эти документы, ни само интервью так и не увидели свет. Музыкальная пресса не уставала петь хвалебные гимны во славу Караяна. Искусно раздувший собственную репутацию Караян стал символом власти и славы классической музыки. Его оркестр был великолепен, его фестиваль невероятен — основой этого восхождения на вершины стала патентованная формула обирания общества.

Караян, больше чем любой другой деятель, подорвал честность музыкального бизнеса и нарушил хрупкое равновесие музыкальной экономики. Оплата исполнителей теперь определялась не их кассовым потенциалом, а тем, что думал по этому поводу получивший неограниченную власть дирижер, не гнушавшийся запускать руку в государственный или корпоративный карман. Процесс организации концертов утратил всякую связь с подлинным соотношением расходов и доходов и оказался в зависимости от внешнего финансирования.

Караян собрал вокруг себя элиту артистов, разделявших широту его взглядов, и повсеместно повысил планку оплаты для исполнителей. Солист, получавший в Зальцбурге двадцать тысяч долларов, не согласился бы на меньшее,

выступая через месяц в Париже. И гонорары оперных певцов, удерживавшиеся на стабильном уровне в течение сорока лет, подскочили до небес. Мария Каллас, считавшаяся самой высокооплачиваемой дивой, получала тысячу долларов за выступление и пела, может быть, тридцать раз в год. При Караяне его любимая певица сопрано Катя Риччарелли могла за один вечер заработать столько, сколько Каллас за полгода. Приближенного к Караяну дирижера, клавшего в карман сто тысяч долларов за появление в качестве приглашенного в Зальцбурге и Берлине, больше не прельщала тяжелая работа по созданию муниципального оркестра или оперного ансамбля. А музыканты в Венском филармоническом оркестре привыкли к тому, что за месяц в Зальцбурге они получали больше, чем английские оркестранты за целый год.

К моменту смерти Караяна проявился эффект «просачивания благ сверху вниз» — выпестованная им система привела к тому, что и посредственные дирижеры стали требовать по десять тысяч марок за любой концерт в Германии, а оркестры задыхались от этих требований. Игра, которую вел Караян, основывалась на презумпции, что где-то всегда найдется государственный орган, который согласится оплатить желание послушать хорошую музыку. Но ни он сам, ни его

окружение не могли предвидеть, что настанет время, когда поступление государственных средств резко сократится, и для организации концертов придется просить милостыню.

Бизнесмены от музыки смотрели на Караяна с завистью и восхищением, но не могли принять участие в его делах. Самое большее, на что мог надеяться агент, это подписать контракт с кем-то из его протеже и получить свою долю из их золотых гонораров. Караян сохранял сентиментальную привязанность к фирме Рудольфа Феддера, но больше не находил времени ни для одного менеджера — за исключением Роналда Уилфорда. Он хотел произвести впечатление на Америку своими записями и выступлениями и поэтому обратился в «Коламбию» за помощью. Караян и «Коламбия» превратились в «союз двух К.» — тайного государства, подобного Габсбургской империи, которое незримо правило музыкальным миром.

В Уилфорде он нашел умного союзника и слепого почитателя. «Уилфорд обладал чуткостью подхалима, — рассказывал свидетель их диалога. — Все время казалось, будто он знает, что собирается сказать маэстро, и пытается

сказать это первым». «Он всем давал понять, что Караян — его артист», — рассказывал другой очевидец20. Уилфорд настолько хотел стать частью мира Караяна, что в 1970 году, сразу же после избрания президентом «Коламбии», предложил создать компанию «Коламбия артистс менеджмент-Европа» в союзе с лондонским агентом Марии Каллас Шандором Горлинским и с продюсером записей Караяна в фирме «И-Эм-Ай» Петером Андри. Объединившись с двумя мегазвездами, агентство смогло бы завоевать Европу, но Горлинский потребовал в качестве платы за уже увядающую Каллас акции «Коламбии», которые Уилфорд не хотел или не мог ему продать. Сделка не состоялась.

Это не остановило настойчивые попытки Уилфорда закрепить позиции «Коламбии» на европейской почве. В восьмидесятых годах он объединился было с агентом из Цюриха Ритой Шульц, но вскоре они расстались врагами. Следующим шагом стал заключенный в Мюнхене союз с Карин Вайлах, дочерью агента-ветерана, занимавшейся делами Джеймса Ливайна в Германии. Стиль работы Вайлах пришелся Уилфорду по душе. В октябре 1989 года, когда Берлинский филармо-нический оркестр собрался, чтобы избрать преемника Караяна» она спровоцировала волнения в музыкальном мире Европы, потребовав платить оркестру во время гастролей с Ливайном по четверти миллиона немецких марок за концерт. Брюссель, Амстердам и Флоренция послушно выполнили это требование, но лондонский Ройял фестивалхолл возмутился, узнав,

что должен платить вдвое больше, чем обычно платил тому же оркестру с Караяном. «Ничего неразумного в этом повышении ставок не было», — настаивала Вайлах21, но концерт в Лондоне отменили. Через несколько дней оркестр в ходе закрытого совещания отклонил кандидатуру Ливайна и выбрал новым главным дирижером Клаудио Аббадо. «Если г-н Ливайн нуждается в агенте, который защищал бы его интересы, это замечательно, — сказал Клаус Хойсслер, сопредседатель собрания музыкантов. — Но этот агент не будет иметь никаких дел с оркестром»22. Прошло несколько лет, прежде чем Ливайн снова смог дирижировать в Берлине, но его связи с Вайлах сохранились, а уважение Уилфорда к ней только выросло (хотя, как настаивал один из его сотрудников, это «не означало денежных вливаний со стороны «Коламбии»23). Вайлах спокойно приняла все произошедшее, и Уилфорду это понравилось. Быть агентом значило, в частности, никогда не говорить, что тебе стыдно.

Уилфорд продолжал обхаживать молодых английских агентов в надежде открыть свое представительство в Европе и однажды сделал совершенно фантастическое предложение филиалу «Гаролд Холт лимитед», но забрал его назад, как только предполагаемые партнеры попросили указать источник финансирования. Наконец, он поставил секретаршу сэра Колина Дэвиса, Джуди Сальпетер, заведовать скромным лондонским бюро. «Проблема с Роналдом состоит в том, что он прежде всего читает вам лекцию о том, как следует руководить артистами, — рассказывал один из агентов, которых он донимал своими проектами. — Он совершенно не понимает Европу, не знает языков. Он думает, что Европа — это только Берлин, Зальцбург, Дрезден, Мюнхен, Милан, Париж и Лондон, то есть те города, куда он назначал каких-то дирижеров на руководящие посты»24.

При всей ограниченности Уилфорда, мысль о возможности его внедрения на континентальный рынок приводила в панику европейские агентства. Они искали политической защиты и в ряде случаев находили ее. В Швейцарии и Австрии были приняты законы, требовавшие, чтобы оперные театры и оркестры приглашали артистов только через местных агентов, но эта форма протекционизма неизбежно вела к коррупции. Венские фирмы подкупали руководителей оперных театров, чтобы те сообщали им, кто намечен для участия в будущих постановках; теперь для того чтобы получить комиссионные, им достаточно было позвонить зарубежным певцам и предложить представлять их в стране. В Германии существовал обычай, по которому певцы платили своему агенту только 4 или 5% комиссионных, а остальные 5% шли агенту из приглашающего оперного театра. Эта схема предназначалась для того, чтобы дать местным фирмам преимущество перед зарубежными,

но артисты начали сомневаться, в чьих интересах действует агент — их или же оперного театра.

Уилфорд презрительно наблюдал за всем этим и продолжал расширяться. «Мое агентство вовсе не собирается завоевать Европу или стать многонациональным, хотя многие обвиняют меня в таких попытках, — говорил он. — Эта терминология применима к товарам, а не к нашей сфере деятельности. У меня есть собственные убеждения, и я хочу иметь возможность реализовать их на практике... Если я хочу сделать международную карьеру, то я должен иметь возможности для этого. Речь тут идет не о завоевании или

конкуренции, а о предоставлении услуг лучшего качества людям, от имени которых мы выступаем». В отличие от Джадсона, который мог позволить себе не думать о том, что делают его артисты за пределами Америки, Уилфорд хотел иметь власть над ними во всем мире.

При жизни Караяна ему не нужен был другой союзник. Берлинский властелин обеспечивал блестящие карьеры дирижерам и певцам «Коламбии». Летом 1987 года в Зальцбурге Ливайн дирижировал третью оперных постановок, а также концертами. Связь с Караяном открывала перед артистами «Коламбии» двери «Дойче граммофон» и облегчала им доступ в другие привлекательные места. После смерти Караяна ситуация неизбежно осложнялась, но Уилфорд, много сделавший для распространения финансовых принципов маэстро по всему миру, мог спокойно дожидаться подходящего момента. «Именно Уилфорд устанавливал рыночную цену артистов», — утверждал организатор фестивалей Питер Дайменд25.

С того дня, как президентом «Коламбии» стал Уилфорд, концертные гонорары в Америке стали расти немыслимыми темпами. До 1971 года вознаграждение за выступление в Соединенных Штатах было довольно скромным. В 1949 году имел место случай подозрительного шуршания крупных банкнот, когда Артуру Рубинштейну, Яше Хейфецу и Григорию Пятигорскому после подписания ими контракта на записи с «Ар-Си-Эй» присвоили прозвище «Миллионного Трио». Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что эти данные основывались на ложной информации журнала «Лайф», опубликовавшего данные, имевшие весьма отдаленное отношение к реальному доходу музыкантов. Хейфец, величайший из живших тогда скрипачей, получал три тысячи долларов за концерт в Карне-ги-холле. Владимир Горовиц, пианист, равный ему по славе, получал такой же предельный гонорар.

Исполнители следующего эшелона — Рубинштейн, Менухин, Шнабель, Мильштейн и трое или четверо других — получали на пятьсот долларов меньше. Солисты еще на ранг ниже могли рассчитывать

на две тысячи в Карнеги-холле и часть этого гонорара в гастрольных поездках. Когда в Карнеги-холле выступали Горовиц или Хейфец, зал получал пять тысяч долларов прибыли. Если агент того или иного артиста самостоятельно снимал зал, он мог исключить из цепочки местного организатора и удвоить сумму гонорара солиста. Но даже в

этом случае деньги, которые получали ведущие музыканты, никак нельзя было назвать огромными. «В удачный год три или четыре пианиста и столько же скрипачей зарабатывают по 100 тысяч долларов, — писал в 1943 году хорошо информированный критик Говард Таубмен. — Очень небольшая группа исполнителей получает в среднем 50 тысяч. Потом идет стремительное снижение, и самый талантливый музыкант считает себя счастливым, если ему удается заработать 10 тысяч долларов»26. Спустя четверть века пропорции сохранялись. В 1968 году Хейфец, уже приближавшийся к закату карьеры, но не утративший привлекательности для публики, получал на 10-20% больше, чем ближайший к нему по рангу скрипач. Размеры его гонораров свидетельствовали о превосходстве, а не об алчности, его концерты оставались наполовину самоокупаемыми и не требовали никаких субсидий.

Роналд Уилфорд при небольшой помощи со стороны Сола Юрока полностью изменил ситуацию. В точности повторяя европейский опыт Караяна, Уилфорд разыграл карту, приносившую ему удачу в течение полувека. Главным оружием Уилфорда стала дирижерская палочка. Собрав под свое крыло большинство дирижеров, он мог диктовать свои условия оркестрам. Обязанности художественного руководителя, со времен Малера подразумевавшие занятость в течение полугода или больше, благодаря Уилфорду сократились до двадцати, потом до четырнадцати недель, что позволило его дирижерам параллельно работать на других континентах. После этого Уилфорд ввел правило, согласно которому художественный руководитель какого-либо американского оркестра не мог дирижировать другими оркестрами страны. Это проложило путь приглашенным дирижерам из числа его клиентов и способствовало поддержанию среди них духа соревнования.

Джадсон, сам в прошлом директор оркестра, никогда не допустил бы принятия условий, пагубно влиявших на сектор, который он же и создал. Если бы кто-то из его дирижеров потребовал неразумно высокий с экономической точки зрения гонорар, Джадсон, действуя в коллективных интересах, отказал бы ему. Для Уилфорда же не существовало границ лояльности и проявления чувств. Он выворачивался наизнанку, чтобы дать своим людям как можно больше, независимо от того, какие последствия это могло иметь для отрасли в целом. «Мой клиент — это солист, а не Филармонический оркестр,

не Метрополитен-опера, не кто иной, — заявил он в интервью "Нью-Йорк таймс" в 1971 году, — и я абсолютно спокойно скажу оркестру, чтобы он шел ко всем чертям, если почувствую, что мой артист в чем-то ущемлен. Мне на самом деле безразличен оркестр, потому что если у меня есть артист, который ему нужен, то ему так или иначе придется покупать его у меня».

Такое отношение потрясло оркестры, словно гром с ясного неба. Городам, соглашавшимся платить дирижерам по тысяче долларов за концерт, а художественному руководителю — семьдесят тысяч за сезон, внезапно пришлось пойти на вдвое большие расходы, а через несколько лет эта сумма выросла еще в два раза. В Филадельфии, где клиенты Уилфорда оккупировали сцену, стоимость дирижера с 1970 до 1990 года выросла в четыре раза, тогда как объем работы сократился вдвое. В Бостоне, правда, цена дирижера увеличилась всего в три раза. Другие представители этой профессии, увидев, сколько получают люди Уилфорда, захотели иметь столько же или даже больше. В Чикаго, куда сменявшееся руководство оркестра не пускало Уилфорда, зарплата художественного руководителя в 1995 году в 15 раз превышала уровень 1960 года, то есть росла в четыре раза быстрее, чем зарплаты в целом по стране. В Лос-Анджелесе Эса-Пекка Салонен27* получил в 1995 году семьсот тысяч долларов — эта цифра на порядок превышала заработок Зубина Меты в 1960-х годах. В Питтсбурге Лорин Маазель преодолел золотой рубеж, став в 1990 году первым дирижером-миллионером. Независимо от того, принадлежал маэстро Уилфорду или нет, почти полная монополия на выдающихся артистов позволяла ему принуждать оркестры к повиновению и задавать дирижерам стандарт жизни, которого они никогда не ожидали или, может быть, не зарабатывали.

А тем временем Юрок поднимал ставки инструменталистов. «Юрок повышал гонорары, но делал их чуть ниже того уровня, которого действительно заслуживал артист, так что местные импресарио не разорялись»28, — говорил, защищая его, Исаак Стерн. Но эта игра имела одну цель — получить побольше денег. После ухода Хейфеца ведущим скрипачом Америки стал Стерн, принявший все меры для сохранения этой позиции. В 1995 году, на пороге его семидесятилетия, не подлежащая обсуждению ставка Стерна составляла сорок пять тысяч за концерт, что сопоставимо только со ставкой Ицхака Перлмана. В том же

году Перлман дал в честь своего пятидесятилетия сто концертов по всему миру. Даже с учетом некоторых вычетов его доход от этих концертов превысил три миллиона долларов, а к ним добавились еще и отчисления от продажи четырех миллионов пластинок (эти отчисления он будет получать пожизненно). Когда Перлман или Стерн

играли в Карнеги-холле, их гонорары приходилось оплачивать спонсорам, а зал не получал никакой прибыли.

Никому и в голову не могло прийти протестовать против колоссального состояния, заработанного Перлманом, чудо-артистом, очаровательным человеком и к тому же калекой. Проблема состояла в том, что гонорары Перлмана возбуждали аппетиты других. Агенты Анне-Софи Муттер, этой Штефи Граф немецкой музыки, требовали рекордных гонораров за гастроли по стране, а когда ее запись «Времен года» с Гербертом фон Караяном разошлась шестизначным тиражом, перенесли эти требования и за границу. Поспешили подтянуться Пинхас Цукерман, Мидори и Йо-Йо Ма29*. Рекордных сумм достигли гонорары пианистов — Даниэля Баренбойма, Евгения Кисина, Иво Погорелича30*, Маурицио Поллини31*, а также некоторых вокалистов, среди них — Джесси Норман32*, Кири Те Канава и Кэтлин Бэттл33*. Поскольку все эти исполнители обычно гарантировали полные залы, оркестры заплатили и смирились с убытками. Иногда возникали очаги сопротивления: например, в 1993 году лондонские оркестры пошли на историческое примирение и наложили коллективный запрет на приглашение мисс Муттер, пока она не снизила свои гонорары до менее чем 1000 фунтов. Однако, как правило, под давлением дирижеров, агентов, спонсоров и требований публики оркестры соглашались платить запрошенные деньги.

Если бы высокие гонорары, как во времена Тосканини, Горовица и Хейфеца, ограничивались лишь двумя дирижерами и солистами за поколение, оркестры могли бы выдержать это давление. Но Уилфорд превратил непомерные требования в норму. Его успехи (и успехи Юрока) стали петлей на шее оркестров. Теперь если последние хотели заполнить залы, им нужно было платить звезде больше, чем могли дать полные кассовые сборы. На возмещение убытков за счет концертов более низкого уровня, редко собиравших полные залы, рассчитывать не приходилось. А если, по чистой случайности, удавалось свести концы с концами, то в следующем же сезоне оркестр разорялся, поскольку был

вынужден платить непозволительно большие гонорары менее известным солистам.

Эта «уловка-22»34* «Коламбии» мягкой хваткой сжимала горло американских оркестров, доводя многие из них до роспуска. Калифорния лишилась прекрасного коллектива в Окленде. Припертые к стене Денвер и Новый Орлеан смогли оправиться, только создав оркестры, управляемые самими музыкантами. Оркестр Луисвилла, первопроходец, открывший слушателям новую музыку в пятидесятых годах, был вынужден уволить ряд музыкантов и снизить зарплату оставшимся до двадцати четырех тысяч долларов в год, что составило

ровно половину того, что получали за один вечер Перлман, Муттер или Джесси Норман. Внештатные оркестранты девяти коллективов Нью-Йорка, получавшие менее ста двадцати долларов за концерт, объявили в ноябре 1993 года забастовку, заявив, что за такие деньги можно разве что донести смычок до струн. Чем больше богатели звезды, тем тяжелее становились судьбы рядовых музыкантов и финансовое бремя региональных концертов.

Одному калифорнийскому агенту позвонили из небольшого оркестра: «Нет ли у вас какого-нибудь хорошего и недорогого исполнителя?» Агент поинтересовался, что стало причиной такой постановки вопроса, и ему ответили: «У нас — юбилейный сезон, а весь бюджет, отведенный на солистов, мы потратили на один концерт со Стерном. Теперь надо латать дыры»35.

Суммарный эффект от скачка гонораров стал очевидным в 1992 году после публикации отчета Лиги американских симфонических оркестров. Согласно этому отчету, затраты оркестров за двадцать лет выросли в восемь раз — с 87,5 миллионов в 1971 году до почти семисот миллионов. Более половины этого резкого прироста, в три раза превышавшего темпы роста стоимости жизни, приходилось на «расходы по оплате солистов». За пять лет, с 1986 по 1991 год, эти расходы увеличились на 50% и достигли 335,8 миллионов. Поскольку зарплаты оркестрантов только снижались, самой разорительной статьей бюджета американских оркестров оставались гонорары дирижера и солиста; при этом подавляющее большинство из них были ангажированы при посредстве «Коламбии», то есть являлись звездами самого Роналда Уилфорда.

Единственный способ, с помощью которого оркестры могли позволить себе пригласить солистов от Уилфорда,

состоял в поиске альтернативных источников дохода. Поэтому на первое место выдвинулись коммерческие способности персонала, а творческие ценности отошли на второй план. «Сегодня, когда администрация крупного оркестра напоминает управленческую команду крупной корпорации, — писал пианист Гэри Граффман, — рыночная методика, применяемая ею для продажи симфонического оркестра, не имеет ничего общего с изначальной задачей подобной сделки: представить лучшую музыку в лучшем и наиболее профессиональном исполнении публике, желающей ее слушать. В отчаянных поисках способа сделать оркестр более доступным для всех искусственные уловки, неизменно направленные на получение "выгоды", приводят только к всеобщему снижению стандартов»36.

В эпоху Уилфорда американские оркестры вступили в отчаянную борьбу за выживание. «Джадсон никогда не давил на нас, — сказал директор одного оркестра. — С Уилфордом все по-другому».

Хозяин с 57-й улицы, сидя в полумраке кабинета за опущенными японскими жалюзи, невидимый и неизвестный слушателям, отмахивался от жалоб с хорошо отработанным презрением. Если какой-то оркестр хочет пригласить его солиста, он должен быть в состоянии позволить себе эту роскошь. Нет денег — нет и музыки. «Мне безразлично, что думают другие», — говорил Уилфорд.

Насмехаясь над страстью Сола Юрока к саморекламе, Уилфорд легко выходил из себя от выходок старого ловкача. Когда восьмидесятилетний импресарио решил вновь взять на работу своего бывшего помощника Шелдона Гоулда, временно ушедшего в «Коламбию», взбешенный Уилфорд, как рассказывали, отключил телефон Гоулда и держал его «практически как узника... в кабинете, похожем на клозет»37, пока не истек срок его контракта. Такое поведение не характерно для человека, доверяющего тем, кто его окружает, и Уилфорд соглашался, что, может быть, ему, как провинциалу, присуща некоторая мнительность. «Думаю, что в определенной степени я обязан репутацией безжалостного человека тому, что, переехав в Нью-Йорк, я отсек многие чувства», — говорил он в интервью «Таймс» в 1971 году. Это интервью дало общественности последнюю возможность заглянуть в его внутренний мир, но даже после того, как занавес плотно задернулся, менеджеры и артисты внезапно почувствовали, что растроганы глубоко спрятанной уязвимостью этого человека. «В нем есть что-то, вызывающее

любовь»38, — сказал один из уволенных им агентов. «Когда он хочет очаровывать, — отмечал Стивен Рубин в "Таймс", — он оказывает гипнотизирующее воздействие и на мужчин, и на женщин».

Юрок умер в 1974 году, и его компания, после трехлетних потрясений и судебных тяжб, перешла в руки Шелдона Гоулда и гигантского голливудского агентства «Интернэшнл криэйтив менеджмент» («Ай-Си-Эм»). Беспокойство, которое мог бы испытывать Уилфорд, наблюдая за усилиями конкурента, поддерживаемого кинематографом, опирающегося на «банду» Стерна и управляемого бывшим сотрудником «Коламбии», улеглось, когда он увидел, как спокойно ведет себя Гоулд. Этот по-европейски заботливый менеджер поддерживал тесные связи с избранной кучкой артистов, и они долго оплакивали его безвременную кончину в 1985 году. «Шелли Гоулд был последним из менеджеров старого образца»39, — сокрушался Ицхак Перлман. Гоулд любил повторять: «"Коламбия артистс" — это та же "Дженерал моторс", с полным модельным рядом, рассчитанным на любые вкусы. А мы — это сливки сливок, "роллс-ройс" музыкального бизнеса»40.

Его преемница, Ли Ламонт, оказалась человеком другой закалки. Она создала филиал компании в Лондоне и проявила жесткость в переговорах с европейскими агентами, соблюдая, однако, при этом, дистанцию по отношению к Уилфорду. Каждый из них уважал территорию другого, подобно диким кошкам, не нарушающим границ охотничьей территории. Ламонт и «Ай-Си-Эм» владели ведущими скрипачами, а также Йо-Йо Ма, Уинтоном Марсалисом41* и целой плеядой выпускников Джульярдской школы. Уилфорду и «Коламбии» принадлежали дирижеры и большинство остальных солистов.

Используя художественных руководителей оркестров как агентов влияния, Уилфорд начал перестраивать их институт в соответствии со своими идеями. Зачем самому заниматься оркестром, как это делал Джадсон, если струны в нем можно настраивать через посредников? В тот день 1973 года, когда за пульт Метрополитен-оперы встал Джеймс Ливайн, театр вошел в число владений Уилфорда. Бостонский симфонический оркестр начал прислушиваться к Уилфорду в 1972 году, когда сделал своим главным дирижером Сейджи Озаву. Филадельфия, Сан-Франциско и Детройт нанимали художественных руководителей исключительно через Уилфорда: Мути и Заваллиш42*, Блумстедт43* и Тилсон

Томас, Ярви44*. На ключевых административных постах этих оркестров один за другим сменялись люди «Коламбии». Когда в «Мет» открылся отдел электронных средств массовой информации, его возглавил один из директоров «Коламбии», Питер Гелб, ранее работавший в Бостонском симфоническом оркестре и остававшийся его советником по вопросам найма артистов. Мэтью Эпстайн, консультант по вокалу чикагской «Лирик-опера» и оперного театра Санта-Фе, также был партнером «Коламбии». Публика не ведала о столь деликатном взаимопроникновении, но музыканты чувствовали правду. Среди певцов ходили слухи, что если кто-то хочет получить роль в Метрополитен или в Чикаго, то помочь этому может контракт с «Коламбией». А все дирижеры прекрасно знали, что первым условием карьеры в Америке является поддержка Уилфорда.

Не препятствуя распространению этих слухов, «Коламбия» под руководством Роналда Уилфорда расширилась вдвое, подчинив себе восемьсот артистов. Некоторые из них при этом неизбежно чувствовали себя обойденными вниманием. «Роналд твердил всем менеджерам "Коламбии", что они должны приспосабливаться к психологии каждого артиста. Но как можно стать психоаналитиком для пятисот певцов? Может ли кто-то рассчитывать на индивидуальное внимание в отделе, где сосредоточены сто пятьдесят артистов?» — вопрошал уходивший из компании агент45.

Чаще всего «Коламбию» покидали певцы. За пять лет Уилфорд потерял Кири Те Канаву, Чечилию Бартоли46*, Монтсеррат Кабалье, Галину Горчакову47*, Барбару Хендрикс48*, Катю Риччарелли и Доун Апшоу49*, то есть семь ведущих сопрано мирового класса. Казалось, это его не тревожит. «У нас есть невероятно преданные артисты — те, кто преуспел в карьере, — пожимал он плечами. — Другим не так повезло (sic!), и они стали перебежчиками. Перебежчики меня не интересуют. Мне важны те, чьими карьерами мы занимались годы и годы. Вот о них мы и заботимся»50. Роналду Уилфорду были важны главным образом дирижеры, и прежде всего два фаворита — Озава и Ливайн. Озава удерживал позиции в Бостоне и давал «Коламбии» выход на Японию, что имело бесценное значение для мировой стратегии Уилфорда. Ливайн был его козырной картой в «Мет» и во многих, многих других местах.

Стороннему наблюдателю могло показаться, что вера Уилфорда в Ливайна не знает границ. «Мне наплевать, если

[критик «Нью-Йорк таймс»] Харолд Шонберг, Рудольф Бинг, Сол Юрок, [главный режиссер Метрополитен-оперы] Йоран Йентеле и еще двадцать пять человек станут проповедовать, что Джеймс Ливайн — ничтожество. Я в это все равно не поверю», — заявил Уилфорд в 1971 году51. Его поддержка оправдала себя, как только Ливайн закрепился в «Мет» и, твердой рукой проведя компанию через волны финансовой и управленческой нестабильности, сделал ее абсолютно надежной. Ливайн, репетировавший в рубашке-поло и спортивных штанах, с ярким махровым полотенцем на левом плече, чтобы вытирать пот, обильно выступавший на его двухсотфунтовом теле, добился того, что оркестр стал образцом для всех американских коллективов, а хор обрел невероятное мастерство. «Мет» стал единственным театром в мире, где каждый сезон выступают ярчайшие звезды — не ради больших гонораров, доходивших до тринадцати тысяч долларов, а ради удовольствия поработать с близким по духу художественным руководителем и сильной во всех отношениях труппой. Ливайн оказался усердным преподавателем вокала и тонким пианистом-аккомпаниатором, он часто сопровождал сольные выступления своих певцов.

Многих из этих певцов он и открыл. Кэтлин Бэттл, Джесси Норман, Доун Апшоу, Джун Андерсон52* и множество американских певцов сделали себе имена в Метрополитен-опере, а международную карьеру — с помощью «Коламбии». Благодаря цветам из оранжереи Ливайна Уилфорд получил возможность поставлять вагнеровские голоса, которые уже нельзя было найти в Германии, в Байройт и на «Дойчеграммофон» для последней записи «Кольца», сделанной в двадцатом веке. Успехи Ливайна довели его до Байройта, Зальцбурга и почти до Берлина (в качестве наследника Караяна),

а Уилфорд освещал ему путь и втыкал новые флажки на карте завоеваний своей империи.

Находились (и всегда находятся) пуристы, брюзжавшие по поводу редкого появления на сцене молодых певцов и чрезмерно частого— угасающих звезд. Эта досада в целом была необоснованной. При Ливайне «Мет» вступил в период наибольшего расцвета — как с точки зрения уровня выступавших в нем артистов, так и с точки зрения организации. Ни один оперный театр в мире, не субсидируемый правительством, не предлагал места по таким низким ценам. Ни один театр не мог похвастаться тем,

что его спектакли так часто передают и показывают по системе спутниковой трансляции, записывают на диски и видео. Из всех оперных театров мира Метрополитен являлся, бесспорно, самым интернациональным по качеству и охвату аудитории.

Однако имели место и недостатки, и самые заметные из них были связаны с союзом между художественным руководителем театра и его агентом. В отличие от подавляющего большинства других дирижеров «Коламбии», Ливайн проводил за пультом большую часть сезона. Вряд ли таков был его собственный выбор, скорее речь шла о необходимости: он не мог найти надежных дирижеров для возобновляемых спектаклей. Если не считать редких появлений Озавы или диссидента Клайбера53*, в «Мет» работали главным образом второстепенные дирижеры. Главную трудность для Ливайна представлял Уилфорд. Он не допустил бы, чтобы тот или иной маэстро потратил на репетиции в «Мет» шесть недель, получая за каждую неделю по десять тысяч долларов, если он мог зарабатывать по двадцать тысяч за вечер, дирижируя концертами в Питтсбурге, Кливленде, Далласе, Чикаго и в двадцати других городах. «Нет никакой выгоды ставить в "Мет" других дирижеров, — говорил он мне. — Я хочу, чтобы они поехали туда-то и туда-то. И если я твой [Ливайна] менеджер, это вовсе не значит, что я буду помогать тебе в твоем оперном театре — это твои проблемы».

Если Ливайн начинал жаловаться, Уилфорд пускал в ход сильнодействующее средство. «Несколько лет назад Роналд сказал мне одну интересную вещь, — признался Ливайн журналу "Нью-Йоркер". — Он сказал: "Ты хоть представляешь себе, сколько людей думают о тебе, как о солнце, каждый день всходящем на их небосклоне?"»54 После такой лести в свой адрес художественный руководитель расслаблялся и позволял елею растекаться по сердцу. Многие восхищались энергией и энтузиазмом Ливайна; мало кто знал, из каких источников он черпал их.

Поддержка Уилфорда помогла ему выстоять в тяжелейших кризисах. Но если бы Ливайн был внимательнее, он мог бы почувствовать,

что некоторые из них были созданы его собственным менеджером. Например, его обвиняли в том, что он превратил «Мет» в мавзолей запетых шедевров Моцарта, Верди, Вагнера и Пуччини. Ливайн отвечал, что в театре имеется три тысячи восемьсот мест, которые нужно

заполнять каждый вечер. Тем не менее его осторожность представляется чрезмерной. Ему потребовалось восемнадцать лет, чтобы заказать американскую оперу «Версальские призраки» Джону Корильяно. Только в 1992 году Метрополитен отважился на постановку «Кати Кабановой» Яначека — оперы, написанной в 1921 году и имевшей огромный успех в Европе. В отличие от многих дирижеров Ливайн никогда не заигрывал с модернизмом (не говоря уже об авангардизме) — даже из чистого любопытства. С девятнадцати лет он привык прислушиваться к Роналду Уилфорду («Мы советуемся по каждому поводу»). Ультраконсервативность «Мет» — результат влияния наставника его художественного руководителя. Треть спектаклей, проведенных при Ливайне, составляли оперы Пуччини. «У Роналда твердые представления о репертуаре, и он должен убедиться, что его дирижеры знакомы с ними», — объяснял один из директоров «Коламбии». «К некоторым из своих артистов он относился совершенно по-диктаторски, — комментировал Питер Дайменд. — Он решал, принимать им приглашение или нет. Он мог сказать: "Я не отпущу Сейджи дирижировать третьесортным оркестром вроде вашего"». Но это не мешало ему спустя несколько недель заявить: «Можете взять такого-то дирижера? Для него будет такой честью управлять замечательным "Оркестр де Пари"»55.

«Я стою на их стороне, выбирая то, с чем они смогут лучше справиться. В этом состоит моя работа», — говорил Уилфорд. Так, по его совету Ливайн дирижировал грандиозными романтическими произведениями, в то время как лучше всего ему удавалась ясность классицизма. Озава делал совершенно безликие записи циклов Малера и Прокофьева, тогда как его способности лучше всего проявлялись во французском импрессионизме. Записи не удовлетворяли критиков и плохо продавались во всех странах, кроме Японии. Но ведь делались все эти записи по рекомендации Уилфорда, никогда не занимавшегося музыкой и не посетившего ни одного концерта до того, как он стал менеджером. Он заставлял своих дирижеров исполнять только знакомые, надежные, заигранные произведения.

Признаки его вмешательства ясно видны на примере дебюта Даниэле Гатти, восходящей звезды из Милана, которого Уилфорд представлял как «второго Мути». Гатти получил приглашение в Метрополитен на постановку «Лючии ди Ламермур» Доницетти, но Уилфорд рекомендовал «Мадам Баттерфлай», как «оперу, более подходящую

этому дирижеру». Молодой и неуверенный в себе Гатти поменял оперы, и его дебют прошел относительно незаметно. «Лючия» с Джун Андерсон в заглавной партии принесла бы больший успех и ему самому, и сопрано. После этого случая Андерсон ушла из «Коламбии» ; Уилфорд, как всегда, и глазом не моргнул. Он делал то, что ему больше нравилось, ставя под удар «Мет» и закаляя своего молодого дирижера.

Влияние Уилфорда, а вместе с ним и безопасность положения Ливайна подверглись тяжелому испытанию в феврале 1994 года, когда администрация «Мет» уволила их любимую певицу-сопрано Кэтлин Бэттл за, как было сказано, «непрофессиональное поведение... наносящее большой вред творческому сотрудничеству». Соро-кашестилетняя Бэттл своими выходками примадонны давала обильную пищу для закулисных сплетен. Она отказывалась ездить вместе с другими певцами, отослала огромный лимузин, который должен был доставить ее на инаугурацию Клинтона, потому что он оказался недостаточно длинным, столкнула с подиума Тревора Пиннока во время репетиции Генделя и отказалась от участия в концерте с Венским филармоническим оркестром за три часа до начала, в результате чего впервые в истории оркестра концерт был отменен. «Чудесный друг» Ливайна, родившаяся, как и он, в Огайо, Бэттл казалась ему

безупречной, и это мнение разделяли сто тысяч слушателей, которые купили их моцартовский компакт-диск. Она была седьмым ребенком в семье рабочего-сталелитейщика, воплощением «американской мечты» и кумиром обездоленных. Однако коллеги-музыканты считали ее поведение абсолютно не товарищеским. Она отказалась петь в Линкольн-центре, пока в ее гримерную не принесли кусок мыла большего размера. Оркестранты в оперном театре Сан-Франциско носили футболки с надписью «Я пережил Бэттл*56. Началом конца ее репутации стали репетиции «Кавалера розы» в Метрополитен-опере, когда она набросилась на молодого приглашенного дирижера Кристиана Тилемана и вызвала на сцену генерального менеджера Джозефа Вольпе. Когда тот отказался прийти, Бэттл ушла домой. Узнав от сотрудников Уилфорда, что Вольпе встал на сторону дирижера, певица отказалась участвовать в постановке. Однако ссориться с Вольпе, бывшим плотником Метрополитен, которого Паваротти ласково называл «большой босс», было неразумно. Бэттл спокойно съездила с театром на гастроли по Японии, но Вольпе уже сделал пометку в ее деле.

Вернувшись домой и приступив к репетициям «Дочери полка» Доницетти, Бэттл, как обычно, меняла время репетиций и требовала, чтобы ей разрешали приходить позже. В одну прекрасную пятницу она

учинила страшный скандал Розалинд Илайес, многоопытной певице (меццо-сопрано), дружившей с Вольпе еще в бытность его рабочим сцены. Все выходные театр трепетал в ожидании развязки. Уилфорд, предчувствуя неприятности, с утра в понедельник встретился с Вольпе, но это, судя по всему, лишь ужесточило позицию последнего. Через несколько часов руководство «Мет» выпустило приказ об увольнении Бэттл, составленный в необычайно резких выражениях. Бэттл возражала, отвергая обвинения в неправильном поведении. Уилфорд заявил: «По-моему, ее поведение было оценено совершенно неправильно, и ей следует заплатить за ангажементы. Кэти Бэттл всегда стремится к совершенству и борется за него»57.

Дело поступило на рассмотрение арбитражного суда Американской гильдии музыкальных артистов, куда Бэттл регулярно платила членские взносы, и адвокаты принялись за работу. Независимо от предстоящего решения Бэттл оставалась за бортом «Мет», а ее карьере, невзирая на все усилия агента, был нанесен большой ущерб. Она по-

прежнему имела возможность назначать даты своих концертов, но ее возвращение на американскую оперную сцену зависело от милости Вольпе, а босс никогда не отличался состраданием. Немногочисленные защитники Бэттл обвиняли ее советчиков, которые, по их словам, должны были давным-давно предупредить певицу о возможных последствиях ее поведения.

В то время, когда разразился скандал, Ливайн находился у постели умирающего отца. Вернувшись, он обнаружил, что его собственное будущее поставлено под вопрос, а власть несколько пошатнулась. Вольпе назначил нового артистического менеджера, Сару Биллингхерст. Начинали подавать голоса и противники Ливайна, среди них — некоторые члены совета, с трудом сдерживавшие свое возмущение по поводу внетеатральной деятельности дирижера, включавшей, по словам журнала «Тайм», «связи с лицами всех возрастов и любого пошиба». Правда, в то время «Мет» еще нуждался в Ливайне, и его контракт продлили до 1999 года, но правило «Джимми получает то, что он хочет», уже больше не действовало. Вольпе дал понять, что накладывает вето на некоторые творческие предложения Ливайна.

Однако по-настоящему проигравшей стороной в этом деле оказался Роналд Уилфорд. После поражения Бэттл рычаги давления на «Мет» с удивительной легкостью выскользнули из его рук. Вольпе не позволил запугать себя, и агент, которому по-прежнему нужно было защищать Ливайна и своих многочисленных певцов в «Мет», сдался без боя. Его имя снова попало в газеты, что было неприятно. Урон был очевидным. Раздувавшийся десятилетиями миф о непобедимости

«Коламбии» лопнул. Некоторые утверждали, что музыкальный бизнес уже никогда не будет таким, как прежде.

Девяностые годы оказались нелегкими для Роналда Уилфорда. Смерть Караяна в июле 1989 года лишила его кумира. Новым ударом стала неудачная попытка Ливайна завоевать Берлин, хотя избранный там Аббадо тоже был клиентом Уилфорда. Многолетний любимец Андре Превен упорно не хотел бороться за ключевые посты. Немец Клаус Тенншетедт, на которого Уилфорд возлагал такие надежды, рано ушел на пенсию. Джузеппе Синополи58*, его итальянский фаворит, не сумел завоевать умы и сердца публики. Риккардо Мути и Бернард Хайтинк все меньше

прислушивались к его советам. И что хуже всего, представители младшего поколения — Саймон Рэттл, Эса-Пекка Салонен и Риккардо Шайи59* — обходили «Коламбию» стороной, словно грозивший обрушиться монолит, и доверяли свои судьбы личным агентам, исполнявшим все их желания.

Одним из молодых соискателей, встретившихся на пути Уилфорда, был Даниэле Гатти, тридцатиоднолетний главный дирижер римского оркестра Санта-Чечилия. Гатти получил приглашение в Нью-Йорк от Американского симфонического оркестра и по окончании репетиции, доведшей музыкантов до конвульсий, обнаружил, что в уборной его ждет Роналд Уилфорд. «Мы будем работать вместе», — сказал агент. «Отлично, — ответил Гатти, — но в моем темпе». Уилфорду, привыкшему соблазнять дирижеров, обещая им Бостон и Филадельфию, пришлось потерпеть, пока Гатти поработает с оркестрами в маленьких городах, а потом уже возьмется за Большую пятерку60*. В 1995 году Гатти согласился стать дирижером Королевского филармонического оркестра в Лондоне, находившегося в бедственном положении. Уилфорд не стал бы рекомендовать ему эту должность, но хороших дирижеров становилось все меньше, и опытный агент старался подчиняться веяниям времени.

В ноябре 1989 года он призвал под свои знамена изумительного дирижера из Санкт-Петербурга Валерия Гергиева, но договор, заключенный им с Госконцертом, канул в небытие вместе с Советским Союзом. Гергиев предпочел идти собственным путем и, возглавив Мариинский театр, личным примером убеждал своих певцов отдавать предпочтение родным стенам. Находясь на гастролях за границей, дирижер и звезды отдавали часть полученных ими долларов в бюджет театра. Не такой преданности ждал Уилфорд от дирижера. Когда неутомимый Гергиев согласился стать по совместительству художественным руководителем Роттердамского филармонического

оркестра, он снова сделал это в обход агентов. Тем не менее Уилфорд оставил его в списках «Коламбии» и часто посещал концерты Гергиева, дожидаясь своего часа.

Вернувшись домой, Уилфорд обнаружил, что конкуренты уже дышат ему в спину. Король спорта Марк Маккормак вторгся в мир классической музыки со своей «Интернэшнл менеджмент груп» («Ай-Эм-Джи»), а «Ай-Си-Эм» оставалась на плаву дольше, чем рассчитывал Уилфорд. В 1995 году Ли Ламонт ушла с поста директора «Ай-Си-Эм», и ее сменил

расчетливый Дэвид Фостер, бывший партнер по «Коламбии», которого многие считали вероятным преемником Уилфорда. Уилфорд спокойно позволил Фостеру и его заместительнице Кэролайн Вудфилд уйти из компании. Им не отключали телефоны и не запирали двери их кабинетов.

Волна новых уходов, далеко не всегда таких мирных, вызвала интерес прессы и породила сомнения в стабильности «Коламбии». Поговаривали о просроченных закладных и о рухнувших кредитных линиях. Два журналиста «Нью-Йорк Таймс» в течение нескольких месяцев вели расследование ситуации в «Коламбии». Им не удалось найти никаких доказательств финансовых проблем или слабости руководства. «Нашей компании задолжали два или три миллиона долларов комиссионных, — объяснял Уилфорд своим подчиненным. — Ни у одной компании в нашем бизнесе, если ей столько должны, не может быть больших проблем».

Впрочем, на коже «Коламбии» явно проступали следы подтяжек. Уилфорд внезапно запретил сотрудникам покупать акции. Когда Фостер и прочие уходили из компании, их заставляли продавать свои доли в «Коламбии» по цене, установленной Уилфордом, и желательно ему. Как отмечала «Таймс», «внешнее наблюдение за финансовой деятельностью [«Коламбии»] отсутствовало»61. Кроме Уилфорда, точные сведения о финансовом положении компании, якобы «полностью принадлежащей своим служащим», были доступны только налоговому инспектору и одному или двум бухгалтерам. Коллегам-директорам Уилфорд сообщал лишь то, что, по его мнению, им следовало знать, и ничего больше. Секреты «Коламбии» оставались достоянием основного держателя ее акций, а он, по каким-то причинам, начинал нервничать. Расследование «Таймс» его раздосадовало, и я слышал из многих источников, что мои расспросы тоже были ему неприятны. Он никогда не был слишком доверчивым, а теперь и вовсе не знал, кому можно доверять. Он закрыл рекламный отдел.

Иск, возбужденный в 1990 году против одного из артистов, показал, что Уилфорд дошел до точки. Пианист Андре Уоттс перешел в «Ай-Эм-Джи» и распорядился, чтобы организаторы концертов выплачивали

комиссионные его новым агентам. «Коламбия», представленная старой юридической фирмой Ралфа Колина, заявила о нарушении контракта и потребовала взыскать с пианиста триста тридцать семь тысяч долларов плюс

проценты и судебные издержки. Уоттсу пришлось бы сыграть очень много концертов, чтобы расплатиться с Роналдом Уилфордом. Поскольку злость сама по себе вряд ли заставила бы скрытного Уилфорда пойти на открытый, в том числе и для прессы, судебный процесс, можно предположить, что он боялся, что уход Уоттса был лишь первой каплей, просочившейся из треснувшей плотины, и что пианист ушел демонстративно, чтобы подбодрить других.

В самой штаб-квартире «Коламбии» ясно ощущалось раздражение Уилфорда. Молодого сотрудника, осмелившегося задать вопрос о целесообразности чрезмерно насыщенного графика выступлений, предложенного обидчивой оперной певице, тут же уволили. «Ваш контракт не подлежит возобновлению», — заявил Уилфорд. Сопрано, решившейся попросить совета относительно своей дальнейшей карьеры, было сказано: «Этот ланч уже окончен» — подразумевался при этом ее контракт с «Коламбией». Фостер, представлявший лучшую часть «Коламбии», обнаружил, что босс закрыл два его сценических проекта, и понял, что будущего в компании у него нет.

Впрочем, все возрастающая грубость иногда смягчалась всплесками сентиментальности. Я видел, как Роналд Уилфорд бережно вел сэра Рудольфа Бинга, страдавшего болезнью Альцгеймера и с трудом отличавшего день от ночи, к своему личному лимузину, чтобы отвезти его на спектакль в Метрополитен-оперу, где тот некогда правил. Девяностолетней Нелли Уолтерс, одному из партнеров «Коламбии», Уилфорд разрешил сохранить за собой кабинет и личный персонал, а также следил, чтобы все в конторе обращались с ней вежливо и предупредительно. Свойственное средиземноморским народам почтение к старости все более явно проявлялось в его поведении, особенно после того, как сам он достиг пенсионного возраста.

«Серебряный лис» приближался к своему семидесятилетию, а у него не было ни сына, ни дочери, которые могли бы продолжить его дело; судя по всему, не было и долгосрочной стратегии. «Мы идем от проекта к проекту», — как-то сказал он. Это означало, что «Коламбия» использовала каждый полученный аванс для того, чтобы добавить еще одну планку в забор, которым она пыталась обнести музыкальный мир. Для ускорения этого процесса Уилфорд поощрял проникновение своих сотрудников в другие организации, занимавшиеся искусством. В 1991 году

Мэтью Эпстайн, директор «Коламбии» и советник двух оперных театров США, был назначен генеральным директором Валлийской национальной оперы. Эпстайну было

немногим более сорока, он считался тонким знатоком вокального искусства и верным другом многих певцов. Его часто видели в городе под руку с Кэтлин Бэттл, а свою квартиру в Нью-Йорке он бесплатно предоставил в распоряжение валлийского баритона Брина Терфела, когда в девяностых годах тот готовился к своему блестящему дебюту в Метрополитен. При этом Эпстайн оставался действующим агентом, и его назначение на руководящий пост в государственном оперном театре вызвало вопросы о возможности конфликта интересов, беспрецендентного для Великобритании. Потом появились успокаивающие сообщения, что Эпстайн дал совету театра некие официальные заверения относительно своей позиции.

Впрочем, оказалось, что так волноваться по этому поводу не имело смысла, потому что через восемнадцать месяцев Эпстайн оставил свой пост. В Совет по делам искусств поступило спешно составленное прошение об отставке. В то время как директора других оперных театров оставались на своих постах и вели борьбу за свои компании, Эпстайн, профессиональный агент, увидел, что денег больше нет и поэтому оставаться не стоит. Удивленный тем, что в прессе его преподносили как оперного мотылька, он возражал: «Наверное, пчела действовала бы проворнее. Конечно, я довольно быстро перемещаюсь в поисках лучших творческих возможностей и реальных предложений (которые делали мне в Валлийской национальной опере), но когда мед начинает испаряться и меня оставляют на голодном пайке, я ухожу...»62 Эта метафора была тем более разоблачительной, что он все в ней перепутал. Настоящие пчелы не едят мед. Они делают его на радость другим. Верный выучке «Коламбии» , Эпстайн не мог так легко уйти с влиятельного поста. Через два года после отставки трудяга-агент снова вернулся в Кардифф в качестве члена жюри на конкурсе «Певец мира», где выбирал будущих клиентов для своего процветающего отдела.

Уилфорд рассматривал певцов Эпстайна как еще одно подтверждение собственного дара предвидения. Он все еще жаждал расшириться и, несмотря на трудности, выделял ресурсы для захвата телевидения, для укрепления отдела музыкальных театров и создания нового отдела с

амбициозным названием «Культура двадцать первого века». Этим отделом руководил Александр Кастонгей, а в число его клиентов входили такие предполагаемые звезды будущего, как эстрадная певица Уте Лемпер, минималист Майкл Найман, автор музыки к кинофильмам Майкл Кэмен и рок-диссидент Стюарт Коупленд. Впрочем, эти культовые направления лежали на периферии основных интересов «Коламбии», тогда как опера и телевидение представляли квинтэссенцию деятельности компании. «Коламбия» занималась

телевидением всего лишь двенадцать лет, но этот тактический ход имел огромное значение для последней игры Уилфорда.

Летом 1981 года Уилфорд, постоянно искавший способных сотрудников, принял на работу в агентство помощника менеджера Бостонского симфонического оркестра. У молодого человека были замечательные рекомендации и прекрасные связи. Его многочисленные достоинства произвели такое впечатление на Сейджи Озаву, что он предоставил свой дом в Стокбридже (Массачусетс) для празднования свадьбы помощника с Донной Грей, специалистом по связям с общественностью. Как отмечал один бостонский представитель фирмы, Уилфорд «ревновал ко всем сотрудникам администрации оркестра, которые слишком сближались с его дирижерами, особенно с Озавой. Но этот человек стал исключением»63.

Помощника менеджера, которому только что исполнилось двадцать семь лет, звали Питер Гелб. Его отец, Артур, работал ведущим редактором в «Нью-Йорк таймс», отвечавшим за освещение вопросов культуры. Мать, Барбара, была писательницей. Учитывая, что «Таймс» посвящала свои рецензии и статьи музыкальным проблемам чаще, чем любая другая газета США, семейство Гелбов вполне могло оказаться полезным для Уилфорда.

Артуру Гелбу пришлось выйти на пенсию раньше намеченного срока, в 1990 году, после того, как его обвинили в использовании газетных страниц в интересах карьеры жены и сына. «На протяжении более чем десяти лет, — писал журнал «Вэрайети», — бывших редакторов «Таймс» А. М. Розенталя и Артура Гелба обвиняли в так называемой «культурной тирании», то есть в навязывании своих вкусов и приоритетов обществу в целом... Гелба чаще всего критиковали за непомерно раздутое освещение любых событий, связанных с Юджином О'Нилом. Гелб и его супруга

Барбара совместно написали биографию О'Нила; Барбара Гелб также является автором одноактной пьесы, основанной на биографии Карлотты Монтеррей О'Нил. Джозеф Папп (продюсер пьесы)... заказывал статью — и даже журналиста, который должен был написать ее, — а Артур выполнял его пожелания.

Клиентам сына Артура Гелба, Питера — агента, представлявшего многих исполнителей классической музыки, — были обеспечены, по словам сотрудников, работавших в то время в газете, «до смешного благостные рецензии»64. Независимые публицисты стали замечать, что Бостонскому симфоническому оркестру отводилось гораздо больше газетной площади, чем Нью-Йоркскому филармоническому. «До того, как Питер Гелб стал работать в Бостонском симфоническом оркестре,

эта газета никогда не писала об иногородних оркестрах, если они не приезжали в Нью-Йорк, — вспоминал один из сотрудников отдела музыки. — Когда Питер был в Бостоне, мы постоянно писали об Озаве, гастролях БСО и обо всем, что там происходило»65. Нечего удивляться, что это произвело впечатление на Озаву. Дошло до того, что газета объявила войну старейшему бостонскому критику Ричарду Дайеру, часто демонстрировавшему враждебность в отношении Озавы.

«Нью-Йорк таймс» предпочла бы подвести черту под эпохой Артура Гелба, когда «наэлектризованная, присущая скорее шоу-бизнесу атмосфера и напряженность [были привнесены] в отдел новостей — главным образом в результате нескончаемого потока идей неутомимого Гелба»66. Качество этих идей оспаривалось критиками газеты, которые в 1978 году угрожали массовым уходом в знак протеста, заявляя, что «критики должны чувствовать себя свободными в выражении собственной точки зрения, а не пытаться выразить мнение своего редактора»67. Исполнительный редактор Розенталь сумел подавить этот протест, и в течение еще двенадцати лет долговязый очкарик Гелб, обожавший всякого рода заговоры, занимал руководящий пост, ставший, пожалуй, ближайшим эквивалентом комиссару по культуре за всю историю Америки. «Таймс» задавала тон в том, что должна смотреть и слушать страна, а Гелб задавал настроение в самой «Таймс». Одним из последствий его владычества стал впечатляющий карьерный рост его сына Питера.

Первым местом работы семнадцатилетнего Гелба-

младшего в 1971 году стала контора Сола Юрока, где он выполнял разовые поручения. Он поступил в Йельский университет, но проучился там всего один семестр («он не был создан для высшего образования», говорил один его сверстник), после чего стал работать в нью-йоркской фирме по связям с общественностью, принадлежащей советникам актера Виктора Борджа Гуртману и Мурте. Его первым клиентом был Гарлемский хор мальчиков, «по чистому совпадению часто рекламировавшийся в "Таймс"»68. В 1974 году, узнав из газеты о запланированном очередном «возвращении» Владимира Горовица, Гелб предложил организовать его рекламную кампанию. «Конечно, от расчетливого ума Горовица не ускользнуло, что Гелб был сыном Артура Гелба... а одной из сфер деятельности Артура Гелба являлось освещение культурных событий [в "Таймс"]», — писал биограф Горовица и ведущий музыкальный критик газеты, придирчивый Ха-ролд Шонберг.

Гелб-старший составил по этому поводу докладную записку, в которой старался дистанцироваться от событий и доказать, что «Питер

действовал самостоятельно», а любые темы, связанные с Горовицем, «должны освещаться по усмотрению музыкального редактора», который «ударился в другую крайность и вообще перестал печатать сообщения о Горовице»69. Это не помешало Горовицу в 1978 году появиться на первых полосах новостей «Таймс» после эффектной пресс-конференции, проведенной Питером Гелбом в «Мет». Том Моррис, менеджер Бостонского симфонического оркестра, дал высокую оценку публикации и предложил Питеру Гелбу должность директора по рекламе. Оркестру пришлось взять дополнительного помощника для подготовки пресс-релизов, «потому что Питер оказался очень ненадежным автором статей», но специалист по связям с общественностью показал себя способным организатором в ходе гастролей по Японии и Китаю в 1978-1979 годах. «Питер — один из самых блестящих Журналистов, с которыми я когда-либо работал; кроме того, он весьма успешно заключает гастрольные договоры», — утверждал Моррис70.

Восторженное отношение Гелба к известным музыкантам иногда сбивало его с правильного пути. Так, например, однажды он позволил фоторепортеру «Лайф» пройти на сольный концерт Ростроповича в Тэнглвуде. Щелчки и вспышки фотоаппарата раздражали публику, а взбешенный администратор ударом в челюсть уложил Гелба на газон. Ему

следовало многое узнать о музыке, хотя его больше интересовали знаменитости, а не то, что они исполняют. Он стал партнером Озавы по теннису. Именно такого человека и искал Роналд Уилфорд.

Поскольку Уилфорд не любил получать отказы, он прежде всего убедился, что Гелб не сможет противиться его предложению, сделанному в 1981 году. Зная о том, что главные амбиции молодого человека лежат в сфере кино, а не музыки (Артур Гелб утверждал, что именно ему принадлежит заслуга открытия Вуди Аллена и Барбары Стрейзанд), Уилфорд попросил его создать в «Коламбии» отдел, ведающий производством фильмов о знаменитых музыкантах и продажей этих фильмов общественному телевидению. Мотивы этого предложения были несложны, а нужда в таком отделе — весьма насущной. Герберт фон Караян посвящал свои преклонные годы тому, чтобы запечатлеть на пленке свое исполнение основного симфонического репертуара, а Уилфорд, как обычно, хотел использовать эти фильмы на потенциально новом музыкальном видеорынке. Гелб согласился без особых колебаний и в качестве приданого привел обратно в «Коламбию» Владимира Горовица. Проницательный пианист сказал в одном из редких интервью, данном «Нью-Йорк Таймс» (а кому же еще?) 13 августа 1981 года, что постоянно меняет

агентов, потому что ему нужен кто-то вроде Гелба, чтобы выполнять его особые поручения. За следующие несколько месяцев Гелб убедил его выступить в Лондоне впервые за почти тридцать лет; после этого последовали гастроли по Соединенным Штатам и первые гастроли в Японии. По возвращении в свою студию в Верхнем Ист-Сайде Горовиц начал быстро сдавать. Роналд Уилфорд, готовивший празднование восьмидесятого дня рождения пианиста в октябре 1983 года, волновался, нет ли у того болезни Альцгеймера. Между собой Горовиц и его жена Ванда называли Уилфорда «барракудой»71.

Тем не менее Гелб оставался при Горовице, и когда в апреле 1985-го музыкант стал лучше себя чувствовать, снял фильм о его домашнем музицировании по вечерам. «Я никогда не играл два раза абсолютно одинаково», — сказал последний осколок великой русской пианистической школы. Американские звукозаписывающие фирмы, привыкшие к его эксцентричности, не проявили интереса к саундтреку фильма, и Гелб продал его продюсеру Гюнтеру Бресту с

немецкой «Дойче граммофон». Сделка оказалась очень удачной — не столько для Горовица, которому оставалось прожить еще пять лет и сделать еще несколько записей, сколько для Гелба и Бреста.

Фильм о Горовице стал для Гелба первым выходом на международный телеэкран. Хотя американские телесети, ориентирующиеся на рейтинг, отвергают классическую музыку, в Европе она находит много верных сторонников и весьма популярна. Именно на музыкальных фильмах пробовали себя» начале карьеры многие кинорежиссеры — Франко Дзеффирелли, Джон Шлезингер, Кен Рассел, и Гелб благоразумно последовал их примеру.

Он выбрал удачное время для продажи документальных фильмов. Европейские сети начинали заботиться о своем о бюджете и принимали предложения продюсеров, казавшихся им независимыми. «Когда я только начал работать в этой области, — рассказывал Гелб на телевизионной пресс-конференции в 1992 году, — основные игроки в Европе были готовы поддерживать программы, связанные с классической музыкой, поскольку они представляли международный интерес и пользовались успехом»72. Будучи агентом «Коламбии», Гелб мог поставлять для съемок знаменитых исполнителей и давать какие-то средства, не подвергаясь при этом слишком тщательному контролю ни с точки зрения редакторской работы, ни с точки зрения окончательного монтажа создаваемых им «портретов звезд». Большую часть средств, по примеру Караяна, он брал из государственного кошелька, поскольку программы «Коламбии» покупали каналы, поддерживаемые государством. Это был хорошо отработанный путь создания фильмов о музыке, который принес Гелбу

шесть премий «Эмми». Кроме этого, он дал ему доступ к людям, принимавшим решения на телевидении и способным представить клиентов «Коламбии» широкой общественности. Гелб с готовностью использовал свои связи в интересах Уилфорда.

В июле 1988 года он позвонил музыкальному руководителю австрийского телевидения (ОРФ) с просьбой организовать трансляцию с Зальцбургского фестиваля гайдновского «Сотворения мира» под управлением Джеймса Ливайна. Точно такая трансляция уже имела место в предыдущем году. «Вначале Питер Гелб был сама любезность, — рассказывал этот человек. — Потом, поняв, что я не дам согласия, он сказал: "Хорошо, но ОРФ больше не получит

записей Караяна"»73. Вмешательство директора фестиваля Франца Вильнауера помешало исполнению этой угрозы (если она вообще имела шансы на осуществление), но этот случай показывает, насколько Гелб усвоил уроки Уилфорда — потрясать великими именами, чтобы протолкнуть менее значительную клиентуру «Коламбии» и диктовать государственному учреждению, какую музыку оно должно исполнять. Караян вполне мог повторить за Людовиком XIV: «Государство — это я».

За двенадцать лет Гелб выпустил около пятидесяти фильмов, главным образом о ведущих артистах «Коламбии» — Озаве, Джесси Норман, Ростроповиче, Аббадо, Кэтлин Бэттл, — а также ряд телеверсий постановок Ливайна в Метрополитен-опере. Он оставался в должности исполнительного продюсера «Мет», ответственного за телетрансляции, до тех пор, пока его не выгнал Джозеф Вольпе (по слухам, он пригрозил дать Гелбу такого пинка, чтобы тот пролетел через весь Линкольн-центр). Кроме того, он организовал и снял концерты всех звезд в Санкт-Петербурге и в Праге, а также исторический отчет о возвращении Горовица в Москву в 1986 году. Благодаря хорошим режиссерам и звукооператорам, его фильмы напоминали подлинные музыкальные трансляции, хотя в конце концов постоянно менявшийся ракурс съемки и паузы в звучаний заставляли зрителей подозревать иное.

«Фильмы Питера не всегда были такими скверными, как могло показаться», — считал Ричард Дайер из «Бостон глоб», много лет смотревший творения Гелба. Дайер почувствовал определенный идеализм в пражском фильме, когда из всех звезд, собравшихся на торжества по поводу столетия «Симфонии из Нового Света» Дворжака, камера Гелба выхватила величественного пианиста Рудольфа Фиркушны, исполнявшего Балладу Дворжака. «Фиркушны никогда не показывали по мировому телевидению, и эти три минуты в его исполнении были чем-то неземным, — говорил Дайер. — Питеру не следовало включать его в фильм. Массовая аудитория никогда о нем не слышала.

Но Фиркушны попал в фильм, и Питера следует поблагодарить за это»74.

Заслуги Гелба как документалиста очевидны и в фильмах о Горовице и Караяне, герои которых были слишком старыми или усталыми, чтобы думать о впечатлении, производимом ими на мировую публику. Однако в целом фильмы Гелба балансировали на опасной грани между искусством и

саморекламой, и Дайер стал одним из первых, кто критиковал их за искусственность. «Нельзя показывать по общественному телевидению портреты артистов, созданные их агентом», — говорил он. Похожие претензии высказывались и в Европе. Ко времени смерти Караяна многие каналы отказывались брать фильмы Гелба (одним из заметных исключений стал британский 4-й канал).

«Наверное, я ушел бы из этого бизнеса, если бы не звукозаписывающие компании, заполнившие вакуум»75, — признавался Гелб в 1992 году. Звукозаписывающие фирмы надеялись стимулировать спрос на видеодиски популярных музыкантов, но экономический спад продолжался, и публика не проявляла особого интереса к ним нигде, кроме Японии. «Коламбия-видео» стала приносить убытки агентству. «Мы зарабатываем на этом деньги? — Нет, — сказал Роналд Уилфорд. — Мы можем как-то спастись? — Да».

И в этот момент Гелб провел сделку, спасшую его карьеру и будущее «Коламбии». Через Сейджи Озаву он познакомился с руководителями японской корпорации «Сони», Акио Моритой и Норио Огой. Оба они страстно любили музыку и были поклонниками Озавы — до такой степени, что готовились построить в Тэнглвуде концертный зал его имени за 9,7 миллионов долларов, причем два миллиона Ога собирался выложить из собственного кармана. «Я давно мечтал сделать что-нибудь, чтобы увековечить имя Сейджи Озавы в связи с Бостонским симфоническим оркестром», — говорил президент «Сони».

В 1993 году «Сони» была озабочена тем, что ее проигрыватели лазерных и мини-дисков не пользуются спросом у покупателей. Единственным стимулом, способным заставить людей покупать аппаратуру, могло бы стать качество воспроизводимых ими программ. «Сони» принадлежали фирмы «Коламбия рекордс» и «Коламбия пикчерз», выпускавшие по дюжине новых наименований ежемесячно, но руководство по-прежнему испытывало неуверенность в завтрашнем дне и нуждалось в свежих идеях, особенно в высокозатратной сфере потребления классической музыки.

14 июня 1993 года «Сони» заявила о покупке «Коламбия-видео» и назначении Питера Гелба президентом американского филиала

«Сони классикл» и заместителем Гюнтера Бреста, его бывшего партнера по фильмам о Горовице, а теперь — главы «Сони классикл» в Гамбурге. «Питер Гелб, обладающий

особыми дарованиями в области производства записей классической музыки и фильмов, основанных на музыке, идеально подходит для занятия этой, ценнейшей для «Сони», должности», — сказал Майкл П. Шульхоф, президент «Сони мюзик энтертейнмент». «Сони» заплатила «Коламбии» за операцию с Гелбом около шести миллионов долларов, а ему самому по контракту было положено семизначное жалованье. Для предприятия, боровшегося за то, чтобы «как-то спастись» и имевшего пятьдесят фильмов, которые никто не хотел покупать, шесть миллионов были значительной суммой. Роналд Уилфорд с трудом скрывал торжество. «Мы делаем это не ради денег, — утверждал он. — Эта продажа просто показывает, что кому следует делать. Питер — человек блестящего таланта, и для него настало время двигаться дальше»76. Спустя некоторое время Уилфорд изменил свою формулировку. «Он не ушел, — сказал шеф "Коламбии". — Я продал его»77.

Блеск таланта Гелба, нашедший отражение в пресс-релизе «Сони», как было сказано, «способствовал созданию музыкальных постановок с участием практически всех оркестров и оперных компаний мира». Он разрабатывал проекты в Японии и стал продюсером новой версии «Фантазии» Уолта Диснея. Казалось, бывший журналист придумал свой собственный миф. Безусловно, он осознавал свою значимость, поскольку поручил рекламному директору Бостонского симфонического оркестра Киму Смедвигу заниматься, помимо рекламирования Озавы, продвижением своего личного образа. Клеветники утверждали, что Гелб ценил имидж выше сути, что он даже на сутки задержал похороны Горовица, чтобы они соответствовали дате, объявленной в «Нью-Йорк таймс». Во время новогоднего концерта в Вене он поменял карточки на букетах, вручавшихся артистам, — вместо карточек «Сони» вложил свои собственные. «В нем абсолютно не ощущается индивидуальность, поэтому он так сосредоточен на самом себе», — сказал один из продюсеров «Сони». Конечно, по мере роста влияния и власти Гелба клеветников становилось все меньше и они реже соглашались называть свои имена.

В тридцать девять лет он имел собственную студию звукозаписи и киностудию, а также неограниченную поддержку из Токио. Что же касается Роналда Уилфорда, то он потерял сына («Я обожаю Питера, но не могу удержать его»), но приобрел новые владения. В контракт Питера Гелба мелким шрифтом была внесена статья о назначении

Рональда Уилфорда в совет директоров американского филиала «Сони классикл». Это дало Уилфорду то, о чем мечтает любой агент:

доступ к самому простому средству сбыта своих артистов. В крепости на 57-й улице дела снова пошли на лад, а на плотно сжатых губах Роналда Уилфорда заиграла улыбка.

Кривая удивительной карьеры Питер Гелба по-прежнему шла вверх. За двадцать месяцев бывший журналист стал новым главой «Сони классикл», заменив на этом посту не столь расторопного Бреста. «Гюнтер подал в отставку, потому что Ога оказался не готов поддержать его против Питера Гелба», — говорил мне один из продюсеров компании78. Гелб провозгласил «агрессивно эклектическую» политику в отношении филиала компании, выразившуюся в сокращении существующего списка артистов и в увольнении продюсерской команды в Гамбурге. На освободившиеся места он назначил коллегу по «Коламбии» Мэтью Эпстайна и видеопродюсера Лауру Митганг. Первый стал консультантом по вокалу, а вторая — главным менеджером по подбору артистов и репертуара. Действия руководства поражали своим популизмом. Афиши Бобби Макферрина, дирижера с косичками-дредами, громко певшего на симфонических концертах, украсили все автобусы и автобусные остановки на Манхэттене. Теперь Гелб хотел продвигать таких артистов, как Майкл Кэмен — автор музыки к фильму «Смертельное оружие» и новый клиент «Коламбии». Хотя Гелб и отказался от своих акций в «Коламбии», между «Коламбия артистс» и «Сони классикл» возникла нерушимая связь. Роналд Уилфорд продолжал называть Питера Гелба «одним из самых блестящих людей, которых я знаю».

Хотя все вышеописанные события способствовали развитию музыкального бизнеса, рынок сбыта музыки пугающим образом изменился. Устои индустрии звукозаписи, опирающейся на созвездие исполнителей, постепенно расшатывались и покрывались пылью, концертные аудитории вымирали, получать деньги становилось все труднее. Европейские правительства урезали расходы на общественные нужды, над Национальным фондом поддержки искусств к 1997 году нависла угроза уничтожения79, а помощь спонсоров-бизнесменов, еще вчера казавшаяся панацеей, все больше превращалась в химеру. В начале 1996 года на Ковент-Гарден повис долг в два миллиона фунтов, поскольку корпоративное финансирование сократилось на одну треть.

«Изменение приоритетов в частном секторе повлияло на выделение помощи оркестрам, и, по-видимому, эта тенденция сохранится», — предупреждал мрачный отчет Американской лиги симфонических оркестров в 1992 году. В борьбе за приоритеты оркестры

проигрывали медицине и охране окружающей среды. В поддержке искусств в США огромную роль играли частные пожертвования, но музыке не хватало быстро увеличивающейся спонсорской поддержки деловых кругов, общий объем которой в девяностые годы возрос в три раза. В 1994 году искусство получило лишь 6% этих средств; большая часть ушла на спорт (67%), проведение рок-концертов (10%) и в такие бездонные области, как исследование СПИД и гериатрические клиники. Виндсерфинг, получивший от спонсоров двадцать пять миллионов долларов, опередил весь оркестровый сектор страны, сумевший набрать лишь 7,5 миллионов долларов по грантам промышленных компаний. Британские банки, стремясь завоевать доверие студентов, стали направлять средства не на классические концерты, нуждавшиеся в субсидиях, а на рок-представления, не нуждавшиеся в них.

Музыка терпела поражение на всех фронтах. Новое поколение золотой молодежи не стремилось посещать концерты с таким пылом, как их родители. В 1960-х годах, вспоминал Джозеф Силверстайн, бывший концертмейстер Бостонского симфонического оркестра, «какой-нибудь Генри Б. Кэбот приходил на наши концерты каждую пятницу, а когда мы играли Моцарта, он плакал. Сегодня в совете каждого оркестра страны есть люди, которые вообще не бывают на концертах. Они входят в попечительские советы только потому, что являются руководителями каких-то организаций, выделяющих деньги оркестрам»80.

Те немногие, кто еще давал деньги, просили за них гораздо больше. В обмен на покрытие пяти процентов стоимости концерта спонсор хотел видеть свое имя на афишах и программах и даже в газетных рецензиях. «Спонсоры идут туда, где им вольготнее, — вздыхал Роналд Уилфорд. — Если коммерциализация означает, что вам надо обернуть сцену логотипом спонсора, то я умываю руки»81. Однако позиция спонсоров позволяла им диктовать свои условия, и дальновидные агентства создавали отделы по поиску спонсоров, чтобы получать прямое финансирование для отдельных артистов. Теперь дирижерам впору было размахивать не палочкой, а фирменными пакетами

спонсоров.

Оркестровые и оперные сезоны планировались в соответствии с предпочтениями, реальными или вымышленными, тех, в чьей власти было раскрыть кошелек и кто сидел на лучших местах. По мере того как партер заполнялся сливками корпоративного общества, атмосфера в залах сгущалась, а цены и сама обстановка отвращали молодых слушателей от желания приобщиться к опыту великой музыки в исполнении мастеров-современников. Посещение концертов становилось уделом состоятельных и пожилых.

Государственная машина, вроде бы обязанная поддерживать искусство в европейских странах, тратила ограниченные ресурсы на непрерывно разрастающуюся бюрократию от искусства. В 1992 году в Совете по делам искусств Великобритании насчитывалось 175 штатных сотрудников, распределявших в общей сложности 194 миллиона фунтов, причем восемь миллионов из этой суммы шли на зарплату и административные расходы самого Совета — этих денег хватило бы для финансирования оперного театра. Совет считался относительно эффективным и низкооплачиваемым органом, чего никак нельзя сказать о Департаменте по национальному наследию, почти четыреста гражданских сотрудников которого должны были наблюдать за состоянием искусств и проведением досуга в Соединенном Королевстве. Чистые затраты на содержание этого раздутого ведомства выросли втрое — с девяти миллионов фунтов в 1989-1990 годах до двадцати восьми миллионов через пять лет; в это самое время финансирование искусств было заморожено, а правительство урезало расходы на все, что угодно, кроме самого себя. Расходы департамента не включали зарплату Государственного секретаря, заместителя министра, их личных помощников, средства на содержание пяти автомобилей, водителей, международные поездки и все обычные в таких случаях мелочи82. Министерство, задачей которого было предоставление искусству места за столом кабинета министров, высасывало средства из его скудеющего денежного источника.

Впрочем, англичане занимали далеко не первое место в рейтинге расточительности. Бюрократы от культуры в странах Европейского Совета ежедневно обедали в лучших ресторанах Брюсселя, тратя фонды на политически мотивированные акции. Министры в Риме бездельничали, в то время как детективы из отдела по борьбе с

мошенничеством обыскивали Римскую оперу. Директора Джанпаоло Креши обвинили в злоупотреблениях государственными фондами, и верховный суд области Лацио приговорил его к штрафу в шестнадцать миллионов лир (сто тысяч долларов) за неуплату долга в сорок пять миллиардов лир. Старейший директор фестивалей возмущался «лицемерием государственного финансирования», культивирующего манию величия у дающих и сознание зависимости у получающих.

А тем временем музыке уже не хватало ни времени, ни денег; оркестры гибли, а оперным театрам приходилось опускаться до постановки мюзиклов. Финансируемый государством лондонский «Колизеум» предложил «Мою прекрасную леди». Ахен, немецкий город с тысячелетней музыкальной культурой, для спасения бюджета своего оперного театра обратился к «Оливеру» Лайонела Барта и

к рок-мюзиклу «Ганди». Пользующийся заслуженным уважением руководитель оперного театра Эльмар Оттенталь возглавил новое поколение экспертов по менеджменту, которые теперь меняют дирижеров и режиссеров в ведущих театрах, управляя ими, словно окружными больницами. Понимая, что классическая музыка не позволяет получить прибыль, они решили сосредоточить усилия на минимизации потерь.

Музыкальный бизнес, чувствуя, что петля на горле артистических ангажементов затягивается, взвинтил гонорары в надежде получить как можно больше от этой системы, пока она еще существует. Анализ артистических бюджетов в крупных компаниях Европы и Америки показывает, что за пять лет после смерти Караяна гонорары выросли на 30-40%, и это свидетельствует о том, что главным фактором здесь стала смесь алчности и отчаяния.

Невозможно точно подсчитать, какую именно сумму извлекают из карманов налогоплательщиков крупные агенты. Но если взять в качестве рабочего примера Ковент-Гарден, то там агенты ежевечерне получают дивиденды с шести-восьми исполнителей — ведущих певцов, дирижера и, как правило, режиссера. Если верхняя граница гонорара составляет десять тысяч фунтов, а средняя сумма колеблется от двух до пяти тысяч, вполне можно предположить, что за один вечер агент получает столько же, сколько ведущий баритон. Умножьте эту цифру на сто спектаклей в сезон, и вы поймете, что доля агентов в бюджете Королевской оперы доходит до трехсот пятидесяти тысяч фунтов — этого хватило

бы на четыре новые постановки или на то, чтобы удвоить просветительскую активность театра.

В микроэкономике современной музыки доля агентов поглощает ту часть рабочего капитала, которые оперные театры или оркестры могли бы вложить с большей выгодой в новую работу. Однако ни одна компания не решается отказаться от услуг агентов, опасаясь потерять их звезд, и большинство компаний предпочитает, чтобы их артисты были представлены профессионально во избежание риска взаимонепонимания и неконтролируемых конфликтов.

Одно британское агентство, четвертое или пятое по значимости в стране, к апрелю 1991 года получало восемьсот тысяч фунтов комиссионных, и после выплат по зарплате и всем расходным статьям его директора получали прибыль в размере ста семидесяти пяти тысяч фунтов. Эта компания, основанная бывшим флейтистом Юске ван Вальсумом с уставным капиталом в тысячу фунтов, не могла не заработать, получая по 20% от мировых заработков таких исполнителей высочайшего класса, как Эса-Пекка Салонен, Мицуко Утида83* и Юрий Башмет. «Считается, что агенты — это пиявки на теле общества,

но как можно называть нас пиявками, если мы делаем доброе дело для всех», — сказал ван Вальсум84. Агенты его, не слишком высокого уровня, сохранили старомодные понятия о таких добродетелях, как забота об артистах и творческое развитие. «Я против больших агентств, — заявляет ван Вальсум. — Я хотел бы видеть больше сильных менеджеров, а не огромные империи. Мы действуем как честные брокеры и хотели бы, чтобы нас знали как людей, представляющих смелые, рискованные проекты»85.

Смело сказано, но по мере нарастания спада крупные и мелкие агентства оказывали все большее давление на артистов и организаторов с целью увеличения своей доли пирога. Артисты больше чем когда-либо полагались на них в надежде получить работу, а менеджеры компаний прибегали к их услугам, чтобы наводить порядок среди артистов. Оброк, выплачиваемый агентам в Европе, подтягивался до американского 20%-ного уровня. Музыкальный бизнес пиявкой присосался к слабеющему телу исполнительского искусства.

Впрочем, агенты внезапно осознали ухудшение ситуации и дружно бросились на поиск предприятий, которые могли бы принести им большую выгоду, нежели один оперный спектакль. Прельщенные миллионными прибылями от

концертов Трех Теноров, они начали вкладывать свою энергию в представления, способные заполнить стадионы и воздвигнуть гору из компакт-дисков. Роналд Уилфорд, связанный с изгнанной из оперных театров звездой, преодолел стыдливое отвращение к массовым зрелищам и для воскрешения карьеры Кэтлин Бэттл организовал в Нейплсе, штат Флорида, экстравагантный гала-концерт Трех Сопрано. После первых восторгов его супер-команда, в которую вошли также Джесси Норман и Кири Те Канава, распалась, и большую часть следующего года Уилфорд потратил на сбор альтернативной группы для такого же концерта в Рио. Самая малоизвестная из певиц, принимающих участие в этом комическом представлении, могла положить на счет миллион долларов, но для человека, гордившегося своей разборчивостью и скромностью, подобное мероприятие было недостойным. Но времена настали тяжелые, и «Коламбия артистс» приходилось приспосабливаться к ветрам перемен.

Рушились ценности и в стане его исторического противника — агентства Юрока «Ай-Си-Эм». В 1995 году Исаак Стерн, моральный крестный отец и политический деятель, отметил свое семидесятипятилетие и потряс скрипичный мир, уйдя от своей жены Веры, с которой прожил сорок лет. Верность «семье» лежала в основе «банды Стерна». Крушение семейного очага маэстро выбило опору из крепостной

стены осажденной профессии, в которой отныне каждый должен был драться только за себя. В битве с современностью классической музыке не хватало эпических героев и моральных лидеров. В дни, когда люди убегали в виртуальную реальность компьютерных игр, музыка не давала им возможность уйти от повседневных стрессов и тревог. Искусство, попавшее под удары перемен, поражавшие его в самое сердце, еще никогда так не нуждалось в разумном руководстве и настоящих лидерах. Однако в то время как музыка взывала о помощи, музыкальный бизнес повернулся спиной к традиционным концертным залам и оперным театрам и отправился зарабатывать деньги.

МАЭСТРО...

VIII

Менеджер вместо маэстро

Чем меньше времени оставалось до конца XX века, тем яснее становилось, что вместе с ним заканчивается и эпоха художественных руководителей. Увеличение числа зарубежных поездок, алчность маэстро и общий упадок человеческих отношений привели к тому, что главные дирижеры общались со своими оркестрами менее четырех месяцев в году. Подобно номинальным председателям транснациональных корпораций, художественный руководитель все реже появлялся на своем рабочем месте или занимался своими прямыми обязанностями. Его лидерство носило случайный характер, а нечастые встречи с ним имели скорее разрушительные, чем созидательные последствия. Он получал солидное вознаграждение за использование своего прославленного имени на бланках компании, что свидетельствовало о доверии к нему инвесторов. При этом многие оркестранты не понимали, какую, собственно, роль он играет.

Лучшие дирижеры превратились в путешественников во времени. Даниэль Баренбойм поделил свой рабочий год между «руководством» Чикагским симфоническим оркестром и Берлинской государственной оперой, отдав июль Байройту, и в любой момент мог уехать на неделю в Израиль, Францию или Англию. Лорин Маазель проводил четырнадцать недель в году в Мюнхене и столько же в Питтсбурге. Его питтсбургский преемник Марис Янсонс занимал оплачиваемые должности в филармонических оркестрах Осло, Лондона и Санкт-Петербурга и ограничил свое руководство американским оркестром всего десятью неделями в году. Янсонс, сдержанный и серьезный интерпретатор, человек, медленно расходующий энергию, сохранил к пятидесяти годам достаточно внутреннего жара, чтобы зажигать любой коллектив, с которым он работал. Он не гнушался запоминать имена музыкантов и всегда давал новую трактовку знакомым симфониям. Некоторые из его современников, напротив, редко заглядывали в партитуру и не обращали внимания на

музыкантов, которыми дирижировали. Они приезжали, словно гости из других миров, безразличные к земным проблемам и глухие к требованиям творческого роста оркестра.

Нет в природе более отвратительного вакуума, чем вакуум власти. Когда дирижеры начали прыгать с подиума на

подиум, на смену харизматическому правлению художественного руководителя пришла расчетливая власть исполнительного директора. Когда Лондонским филармоническим оркестром руководил Бичем, а в Берлине за пультом стоял Фуртвенглер, очень немногие музыканты знали имя человека, составлявшего расписание репетиций и выписывавшего платежные ведомости. Но стоило Караяну подписать с Берлинским филармоническим оркестром контракт, ограничивавший его присутствие ровно двенадцатью концертами в год (однажды он пригрозил выполнить эту норму за две недели1), как в конторе потребовались дополнительные люди, которые занимались бы планированием и поддерживали моральный настрой оркестрантов в отсутствие хозяина. При назначении Караяна эти обязанности управляющего (или артистического администратора) исполнял бывший руководитель геббельсовского радио и бывший композитор по имени Герхарт фон Вестерман. Он приближался к пенсионному возрасту и чувствовал себя неуютно без всевидящего ока фюрера за спиной. В 1958 году этот безликий функционер уступил свое место светской знаменитости, незадолго до этого вернувшейся в Западный Берлин с женой-американкой и мощными связями.

Вольфганг Штреземан, сын героя Веймарской республики, в годы изгнания работал в США музыкальным критиком и дирижировал оркестрами маленьких городов. Вернувшись в Берлин в 1956 году администратором оркестра радио американской оккупационной зоны, он выступил на нескольких его концертах и в качестве дирижера. Штреземан был знающим музыкантом и хорошим организатором, но его главными козырями при назначении на пост в Филармоническом оркестре стали символическая фамилия, незапятнанное политическое прошлое и близкая дружба с новым мэром Вилли Брандтом, человеком прогрессивных взглядов. Оркестранты, приветствовавшие назначение Штреземана, надеялись, что его личные качества и мощные связи помогут компенсировать добровольное самоустранение главного дирижера. Караян вначале относился к новому администратору подозрительно, но дипломатические способности и безупречный профессионализм Штреземана обеспечили основу для внешне спокойного и очень успешного партнерства.

«Это [происходит] таким образом, — объяснял Штреземан в 1978 году. — Я прошу герра фон Караяна

сообщить мне даты его

концертов на следующий сезон, если это возможно, весной, и он делает это. Иногда он меняет даты, и тогда приходится думать, как с этим разобраться. Должен добавить, что он не меняет их, не имея на то оснований... После этого на даты, которые не зарезервировал за собой герр фон Караян, приглашаются другие дирижеры»2.

Год за годом Штреземан приглашал одних и тех же известных дирижеров, дополнявших своим разнообразием Караяна, но достаточно хорошо воспитанных, чтобы не затмевать его. Регулярно приезжали такие представители старшего поколения, как Карл Бём, Эуген Йохум, Карл Шурихт3* и сэр Джон Барбиролли; появлялись и восходящие звезды — Зубин Мета, Лорин Маазель, Клаудио Аббадо. Администратор незаметно создавал все условия для любимцев Караяна (например, Сейджи Озавы) и упорно не замечал нелюбимых им Бернстайна и Баренбойма. Искусно используя свои человеческие качества и утверждая традицию, выходившую за рамки магии маэстро, Штреземан укреплял этос Филармонического оркестра, не связанный с золотым нимбом Караяна и выдержавший проводившуюся им в последние годы тактику выжженной земли.

За свою двадцатилетнюю работу Штреземан сумел передать оркестру что-то от своего космополитизма и наследственного стремления к служению обществу. Великий немецкий коллектив начал принимать на работу иностранных музыкантов и служащих. Если предшественник Штреземана обходился всего тремя помощниками, то он нанял пятьдесят человек, чтобы справиться с потоком записей и гастролей, низвергавшимся от Караяна и приглашенных звезд. К 1995 году штат администрации вырос до восьмидесяти одного человека, почти сравнявшись с числом оркестрантов — убедительное доказательство перемещения власти с подиума на столы плановиков. В книге, посвященной столетию оркестра и написанной Штреземаном незадолго до ухода, он подчеркивал, что главная сила оркестра заключена не в повиновении пассам дирижерской палочки, а в демократической системе «самоуправления»4.

В отношениях между Штреземаном и Караяном сквозила взаимная неприязнь. На фотографиях высокий, аристократичный Штреземан наклоняется к маленькому, с солдатской выправкой дирижеру с упрямым или ироничным выражением на лице. Более близкие отношения

складывались на гастролях, когда Караян наслаждался благами хорошей организации. Он попросил Штреземана возглавить жюри конкурса дирижеров своего имени, проводившегося раз в три года, а при уходе Штреземана в отставку в 1978 году написал ему необычайно теплое прощальное письмо. Некоторое охлаждение между ними появилось после того, как Штреземан издал написанную им

историю оркестра5, где откровенно рассказал о сложностях работы с замкнутым, автократичным дирижером. Караян не принял книгу с посвящением автора6, а когда в 1984 году восьмидесятилетнего Штреземана призвали для улаживания некрасивой ссоры между оркестром и дирижером, ему удалось добиться лишь временного перемирия. Караян был уже слишком стар и болен, чтобы ожидать от него прежней гибкости. Не волновали его и публичные условности. Когда на своем втором прощальном концерте Штреземан публично воздал должное дирижеру («Я счастлив и польщен тем, что сегодня вы с нами, дорогой господин фон Караян, поскольку в прошлый раз у вас не было такой возможности»), Караян ушел со сцены, не сказав в ответ ни слова. Колкое замечание о его отсутствии попало в цель: Караян никогда не мог согласиться с тем, что Штреземану тоже принадлежит заслуга в создании его оркестра, его аудитории, его наследия.

На других дирижеров, посещавших Берлин, руководство оркестром производило большее впечатление. Они понимали, что, имея за спиной такого Штреземана, они тоже могли бы свободно путешествовать по всему миру. Американские оркестры оценили и взяли на вооружение союз вечно порхающего дирижера и усидчивого администратора, и первым среди них это сделал Бостонский симфонический, где сменявшие друг друга исполнительные директора Тед Перри, Том Моррис и Кеннет Хаас отлично уравновешивали медлительное и часто рассеянное поведение Сейджи Озавы.

Чем дольше отсутствовали дирижеры, тем больше решений приходилось принимать менеджерам — пока их полномочия оставались в силе. Теперь, если художественный руководитель ссорился со своим исполнительным директором, уступать (или уходить) приходилось дирижеру, независимо от его популярности или профессионального уровня. Впервые подобный инцидент имел место в оркестре «Консертгебау» в Амстердаме, откуда администратор Хайн ван Ройен, стремившийся все делать по-своему, выжил проработавшего двадцать пять лет Бернарда Хайтинка. В

Гамбурге менеджер оркестра радио быстро расправился со своевольным Джоном Элиотом Гар-динером7*. Подобная же участь постигла Андре Превена в Лос-Анджелесе и, что весьма печально, Владимира Ашкенази в Лондоне, где редкий сезон проходил без того, чтобы все более напористый корпус менеджеров не изгнал того или иного художественного руководителя. Именно в этом бурлящем котле лондонских оркестров, постоянно пребывавших в состоянии скандала, и родились ремесло и философия суперменеджеров, сформировалось кредо, чреватое смертью традиционных симфонических оркестров.

В том самом сезоне, когда Вольфганг Штреземан стал администратором Берлинского филармонического оркестра, одному немецкому еврею, нашедшему убежище в Южной Африке, пришлось делать выбор между двумя заманчивыми профессиональными предложениями. Он мог либо стать главным дирижером в Кейптауне, либо навсегда отложить дирижерскую палочку и занять должность генерального секретаря Лондонского симфонического оркестра. Тридцатичетырехлетний Эрнест Флейшман должен был решить, что привлекает его больше — стать первым в самодостаточном и замкнутом сообществе или же играть важную, но пугающе незаметную роль на мировой сцене. Флейшман дирижировал с восемнадцати лет и был достаточно умен, чтобы понять, что несколько не дотягивает до высшего класса в лиге маэстро. «Я не погрешу против скромности, если скажу, что был талантливым дирижером, — говорил он, — но меня очень беспокоило, что я вряд ли смогу стать великим дирижером. Я не знал, хватит ли мне самодисциплины, чтобы дойти до совершенства в этом самом сложном из всех исполнительских искусств»8.

С другой стороны, административная работа в оркестре давала простор для реализации его неуемной изобретательности, его способности все предугадывать и ко всему приспосабливаться, типичной для бывшего беженца. Ловкость Флейшмана как организатора проявилась в 1956 году, когда он сумел провести шестинедельный международный фестиваль в честь семидесятилетия Йоханнесбурга. Он заказал увертюру на открытие фестиваля Уильяму Уолтону и пригласил на пять концертов Лондонский симфонический оркестр. Когда в последнюю минуту выяснилось, что Йозеф Крипс9* поссорился со своими музыкантами и приехать не сможет, Флейшман обратился к дирижеру, настолько славившемуся своим стремлением к

перфекционизму, что большинство оркестров боялись приглашать его. Вдохновленный умоляющим призывом Флейшмана, сделанным буквально за день до концерта, Яша Хоренштайн10* так исполнил малеровскую симфонию «Воскресение», что весь мир заговорил об этом концерте, а его карьера снова пошла в гору. Рвение и забота южноафриканца произвели большое впечатление на музыкантов, и когда секретарь оркестра Джон Крафт предпочел этой работе более спокойную жизнь в Британском совете, они обратились к Флейшману с предложением, которое испугало бы самого прожженного карьериста.

Даже на фоне общей полуанархии самоуправляемых оркестров Лондонский симфонический считался настоящим бедствием — этот коллектив был переполнен несостоявшимися дирижерами. К ним относились концертмейстер вторых скрипок Невилл Мэрринер, первый

валторнист Барри Такуэлл, второй трубач Говард Снелл, кларнетист Жерваз де Пейер и концертмейстер оркестра Эрих Грюнберг. Они думали только о сольной карьере и вовсе не собирались подчиняться чьим-то приказам. Ни одному дирижеру или менеджеру не удавалось долго держать их в узде; как-то раз выведенный из терпения Крипс, пытаясь утвердить свой авторитет, даже заехал Джону Крафту в зубы.

Впрочем, Флейшману, жившему в конформистском, стремившемся к единообразию обществе бывшей колонии, такие живость и беспорядочность пришлись по душе. Подобно многим либерально настроенным евреям, особенно тем, кто испытал ужасы гитлеровского режима, Флейшман ненавидел апартеид и рисковал жизнью, помогая бежавшим от полицейских преследований перейти границу с Родезией. Для этой цели он переодевал беженцев в смокинги, словно бы они возвращались с концерта. В ноябре 1959 года он перевез свою семью в Лондон и поклялся никогда больше не возвращаться в ЮАР.

Оказавшись в среде менеджеров, где доминировали бывшие музыканты, Флейшман вел себя словно настороженная газель, постоянно ожидающая опасности. В конце пятидесятых годов у всех лондонских оркестров были свои проблемы, а ЛСО казался наиболее уязвимым из них. Председатель Гарри Дагдейл, устав от попыток восстановить согласие между семьюдесятью с чем-то коллегами, вернулся на свое место в группе виолончелей. Главного дирижера в оркестре не было, а основные административные функции — концертного менеджера и библиотекаря — по очереди

выполняли сами музыканты в свое свободное время. Государственное финансирование было крайне незначительным, о корпоративной поддержке еще никто не слышал, и старейший лондонский оркестр жил от концерта до концерта, пребывая в состоянии постоянной конкуренции с тремя независимыми коллективами и оркестром Би-би-си.

«Когда я пришел в ЛСО, то понял, что оркестр гораздо, гораздо лучше, чем о нем говорили, — вспоминал Флейшман. — И я, может быть по наивности, пытался убедить их принять на себя удар и играть как можно больше концертов с хорошими дирижерами. Я хотел, чтобы люди поняли, насколько хорош оркестр. Этого не добиться было просто хорошей игрой». Он начал с того, что улучшил качество печатных программ и набрал профессионалов в администрацию. Британская культура все еще (Воспринимала заботу об имидже как нечто чуждое, и на Флейшмана смотрели как на выскочку, занимающегося саморекламой, но с началом бурных шестидесятых более молодой облик, приданный им ЛСО, оказался как нельзя более кстати.

Перекраивая концертный сезон, составленный так, будто кто-то старался запихнуть в один стручок горошины самых разных размеров, он назначил на лучшее время концерты с ведущими дирижерами, одни из которых уже выступали с ЛСО, другие впервые подписали с ним контракт. «Если я запланирую на 1961 год Монтё, Шолти и Стоковского, вы нас возьмете?» — спрашивал он у руководителя Венских фестивальных недель11*. Благодаря такому представительному творческому составу ЛСО впервые смог посетить город, где родилась симфоническая музыка. В Вене, в отеле «Империал», в то время как в соседнем зале Кеннеди и Хрущев обсуждали судьбы мира12*, Флейшман упрашивал восьмидесятишестилетнего Пьера Монтё стать главным дирижером оркестра. Монтё, дирижировавшего премьерами балетов Стравинского полвека назад, было принято считать хранителем исполнительских традиций и добросердечным, исполненным высоких стремлений руководителем. «Если я соглашусь, — сказал он Флейшману, — то я хочу иметь контракт на двадцать пять лет... (тут он подмигнул) с возможностью продления». Как у всех великих людей, шутки Монтё никогда нельзя было считать только шутками. Он отдал музыке всю жизнь и хотел в оставшееся ему время поделиться своим опытом. Под его управлением ЛСО «играл так, словно каждый концерт мог стать последним... музыканты испытывали по отношению к Монтё

профессиональное восхищение и личную нежность — и это чувствовалось в их игре»13.

К оркестру вернулась вера в собственные силы, а с ней — и определенное спокойствие. Звукозаписывающие компании осознали, каким успехом пользуются концерты ЛСО, и на следующее утро после концерта оркестр уже записывал его программу. Под управлением Джорджа Сэлла оркестр аккомпанировал Клиффорду Кёрзону14*, исполнявшему первый фортепианный концерт Брамса так, что мурашки пробегали по спине; Марта Аргерих15* играла Шопена с Клаудио Аббадо, Аарон Копленд дирижировал собственными сочинениями, в пятидесятую годовщину премьеры «Весны священной» ею снова дирижировал Монтё, а из-за кулис явственно доносилось ворчание Игоря Стравинского — безусловно, записи и концерты такого уровня можно смело назвать эпохальными. Настало время ЛСО, и дирижеры жаждали разделить с ним это время — «дирижировать нами приезжали практически все, кроме Караяна, Клемперера и Джулини»16*, — хвалился Флейшман. Его отношения с дирижерами строились по-разному. С Монтё он играл роль обожающего внука; с Шолти и Бернстайном — умного помощника; со своими сверстниками — Аббадо, Зубином Метой, Сейджи Озавой и Колином Дэвисом — по-братски настроенного союзника. Ни одному

администратору оркестра не удалось наладить отношения с таким количеством дирижеров, как Флейшману; ни у одного из них, вероятно, эти отношения не были столь глубокими. Сам бывший дирижер, он лучше других понимал, как играть на их тщеславии и слабых местах.

Когда в 1964 году Монтё умер за несколько месяцев до намеченного концерта в честь его девяностолетия, ЛСО оплакивал его Реквиемом Берлиоза под управлением Колина Дэвиса, самого впечатляющего английского интерпретатора со времен Бичема. Флейшман рекомендовал Дэвиса на пост главного дирижера и взял его в турне по странам Азии, где, как он надеялся, дирижер сумеет завоевать расположение оркестрантов. Однако в этот момент Дэвис был поглощен отчаянными попытками освободить свою будущую жену Шамси из иранского плена, и когда оркестр добрался до Индии, эти заботы настолько отвлекали его, что он с трудом мог дирижировать. Когда оркестр собрался для выборов следующего главного дирижера, только два музыканта нашли в себе силы не обратить внимание наличные проблемы Дэвиса и проголосовать за него (одним из них,

вспоминал Флейшман, был Невилл Мэрринер, занятый в тот момент формированием собственного камерного оркестра «Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдс*). Прошло тридцать лет, прежде чем Дэвис, разумный и спокойный, вернулся за пульт ЛСО в качестве его художественного руководителя.

В феврале 1965 года оркестр отдал предпочтение стремительному венгру Иштвану Кертесу, «несмотря на серьезные возражения Эрнеста»17. Администратор принял свое поражение подобающим образом и в дальнейшем мирно работал с Кертесом, хотя, учитывая взрывные темпераменты обоих, это не всегда давалось ему легко. Оркестр был востребован и много ездил по всему миру. Во время гастролей в Израиле в 1964 году Флейшману, воспитанному в строгих традициях, настолько понравилась царящая в стране свобода общественных и сексуальных нравов, что он чуть было не согласился принять предложение перейти на работу в Израильский филармонический оркестр. Это было первое из многочисленных заманчивых предложений, посыпавшихся на него чуть позже.

Заслуга успехов оркестра приписывалась скорее его генеральному секретарю, чем дирижерам. Флейшман не делал ничего, чтобы умерить восторги в свой адрес, и его самовозвеличивание неприятно поражало некоторых членов совета, указывавших, что поворотной точкой в судьбе коллектива стали концерты со Стоковским в 1956 году и одновременный приход Такуэлла, являвшегося теперь председателем оркестра. Им не нравилась нарочитая независимость Флейшмана, его готовность заключать сделки без предварительного

согласования с советом. Мэрринер прозвал его «Флейшман-нож», и многие действительно пострадали от его острого языка и резкого темперамента. Но Флейшман умело пускал в ход обаяние, когда требовалось разоружить критиков, а его дипломатические способности имели колоссальное значение для обеспечения уникальной позиции ЛСО на опасно переполненной беговой дорожке.

Вскоре после занятия должности Флейшман установил контакт со своим коллегой из Лондонского филармонического оркестра, бывшим трубачом по имени Эрик Бревингтон, которого Бернард Хайтинк считал «одним из лучших менеджеров, с которыми я когда-либо работал»18. Проявив необычное единодушие, Флейшман и Бревингтон вместе пришли в Совет по делам искусств19*, чтобы инициировать обсуждение долгосрочной судьбы лондонских

оркестров. Они безошибочно выбрали время для такого шага. В марте 1961 года умер сэр Томас Бичем, и Королевский филармонический оркестр остался без рулевого. Спустя три года оркестр «Филармония» покинул его основатель Уолтер Легг. Совету по делам искусств пришлось прибегнуть к средствам чрезвычайного фонда, чтобы оркестры продолжали играть, а в это время комитет по расследованиям, возглавляемый лордом Гудменом, разрабатывал стратегию. Принятое им соломоново решение о том, что Лондон «нуждается более чем в трех, но менее чем в четырех оркестрах», не оставляло никому оснований чувствовать себя в безопасности. Но если два оркестра должны были бороться за существование, ЛСО и ЛФО теперь стояли над схваткой, их будущее уже не подвергалось сомнению.

Флейшман немедленно воспользовался создавшимся преимуществом. Узнав, что Корпорация Лондона ведет переговоры с оркестром «Филармония» о занятии нового концертного зала в центре «Барбикен», он в пятницу вечером вызвал в свой кабинет Такуэлла, а к утру понедельника представил заявку на помещение, не оставлявшую сомнений в ее утверждении. «Тактика Флейшмана состояла в следующем: пойми, чего ты хочешь. Добейся этого. Потом займись деталями, — рассказывал сэр Уилфрид Стифф, менеджер, впоследствии изучавший дела всех претендовавших на занятие зала. — Эрнест не думал о таких вещах, как замена ковров или ремонт системы кондиционирования воздуха»20. Стоимость подобных мелочей Флейшмана просто не интересовала. Он был человеком предвидения, человеком свершений. Впервые с момента своего основания в 1904 году Лондонский симфонический оркестр получил помещение, которое мог называть собственным домом.

Флейшман уже планировал торжественный въезд оркестра в обещанный зал, когда в один далеко не прекрасный понедельник

разразился скандал, о котором он и по сей день не может говорить без дрожи в голосе и комка в горле. 30 марта 1967 года Такуэлл напечатал и разослал письмо, в котором извещал об уходе в отставку как с поста председателя, так и с должности оркестранта. «Подлинной причиной моей отставки, — писал он, — является то, что я больше ни одного дня не хочу быть связанным с генеральным секретарем».

Родившийся в Австралии валторнист сделал отличную

сольную карьеру и уже почти породнился с королевской семьей благодаря тому, что его сестра Патриция собиралась замуж за кузена королевы, графа Харвуда. Четко мыслящий, общительный Такуэлл проработал с Флейшманом три года, и внешне между ними царила полная гармония. Однако письмо выплеснуло наружу переполнявшее Такуэлла и больше уже не сдерживаемое возмущение тем, что, по его мнению, администратор присвоил власть музыкантов, по праву владевших оркестром. «Я не думаю, что у совета директоров остались возможности контролировать дела компании — во всяком случае, пока г-н Эрнест Флейшман остается генеральным секретарем, — предупреждал Такуэлл. — И хотя я должен признать за ним несравненный талант в области рекламы и представительства, я считаю совершенно недостойным и недопустимым и далее покрывать и оправдывать его неспособность воспринимать критику, что часто приводило к скандалам и взаимным упрекам, его постоянную неискренность, лавирование, невозможность получить от него ясные и точные объяснения. Короче говоря, я не желаю, чтобы кто-либо считал, что эти методы являются и моими методами»21.

«Я был в шоке, — говорил Флейшман четверть века спустя дрожащим голосом. — Я и в самом деле не представлял себе, что задумали Такуэлл и его друзья. Ведь он и его жена были у нас дома за три дня до этого рокового письма и просидели почти до трех часов утра».

Такуэлл всегда отрицал, что планировал заговор против Флейшмана или собирался сместить его с работы. «С Эрнестом были проблемы — такой уж он человек, — говорил он в 1991 году. — Никто не был согласен с его методами работы. Он всегда будет противоречивым человеком, человеком с почти неограниченной фантазией»22.

Совет ЛСО, собравшись на внеочередное заседание, уволил Флейшмана и попросил Такуэлла вернуться — что тот и сделал, правда, всего на один год. Позже Флейшман помирился с Такуэллом и пригласил его играть концерты со своим следующим оркестром, но примирение не ослабило чувства опустошенности, испытанного им при увольнении из ЛСО. Он считал оркестр своим домом, дирижеров — своей семьей, «Барбикен» — своим будущим. Потеря всего этого одновременно нанесла ему травму, воскресившую в его сознании

воспоминания о том, как его, девятилетнего еврейского мальчишку, били на улицах нацистского Франкфурта-на-

Майне.

Флейшману не пришлось долго подыскивать новое место работы — он стал директором европейского отделения «Си-би-эс рекордс» и вскоре мог мстительно усмехаться, наблюдая за неизбежным застоем в ЛСО. Руководитель студии звукозаписи «Филипс», узнав об увольнении Флейшмана, писал оркестру: «Должен заявить вам совершенно откровенно, что наши артисты и наша компания в целом настолько потрясены таким поворотом событий, что мы не видим необходимости поддерживать отношения в дальнейшем». Через год, когда ушли и Такуэлл, и Кертес, совет ЛСО написал письмо Флейшману с просьбой вернуться. Оркестр понес убытки на восемнадцать тысяч фунтов, «Филипс» и «Декка» перестали его записывать, моральная обстановка становилась все более напряженной. Флейшман молниеносно оценил это предложение, а затем потребовал, чтобы ему направили официальное приглашение, подписанное каждым музыкантом оркестра. Он понимал, что ни в одном музыкальном коллективе, большем, чем струнный квартет, достичь единства просто невозможно. Кроме того, он уже чувствовал, что дни старомодных симфонических оркестров сочтены.

Новость о том, что за Флейшманом начал охоту американский оркестр, вызвала нелестные комментарии в британской прессе. «СТОИТ ЛИ ЭТОТ ЧЕЛОВЕК 20 ТЫСЯЧ ФУНТОВ В ГОД?» — вопрошал один из заголовков. Мало кому тогда могло прийти в голову, что изгнанный генеральный секретарь ЛСО в конце концов получит зарплату в полмиллиона долларов и известность, сравнимую со славой голливудских звезд. В июне 1969 года Эрнест Флейшман с надеждой на лучшее (так, во всяком случае, ему казалось) покинул Лондон, став исполнительным директором Лос-Анджелесского филармонического оркестра и генеральным директором его летней концертной базы, прославленной, но нуждавшейся в обновлении «Голливудской чаши». Внимание совета оркестра он привлек статьей, написанной для журнала «Хай фиделити», в которой критиковал провинциальность американских оркестров и слабость их менеджеров. Для того, чтобы руководить современным оркестром, утверждал в ней Флейшман, необходим «суперменеджер». И Лос-Анджелес предоставил ему возможность доказать это на деле.

В стране, где оркестровая магистраль пролегала вдоль Восточного побережья, от Бостона до Филадельфии, и обрывалась в Чикаго, Лос-Анджелес был лишь крохотной

точкой на музыкальной

карте. Оркестр города, созданный в 1919 году23*, в прошлом мог похвастаться выступлениями с Клемперером и Эдуардом ван Бей-нумом24*, но в «городе грез» классические концерты не пользовались большой популярностью. Много лет спустя Флейшман со вздохом заявил: «Это город кино. Не верьте ничему, что вы читаете здесь о кино».

Лос-Анджелесский филармонический оркестр, вынужденный бороться за выживание в Калифорнии — штате, не имевшем соответствующих традиций и не тратившем на музыкальное исполнительство или образование ни одного доллара из налоговых средств, — стоял на пятнадцатом месте в финансовом рейтинге Лиги американских оркестров и еще ниже — в рейтинге, отражавшем известность коллективов. Уолтер Мэтью был его единственным спонсором. Залы на его концертах наполнялись на 56%, а музыканты приносили домой всего лишь по восемь тысяч долларов в год. Оркестр часто объявлял забастовки; за последнее время поменялись два менеджера, но ни один не задержался надолго. Зубин Мета, с 1962 года занимавший должность художественного руководителя, умолял Флейшмана присоединиться к нему. «Я заверил его, что мы не будем сидеть на разных пьедесталах и общаться только с помощью записок, как большинство менеджеров и дирижеров», — рассказывал Мета. Флейшман прилетел первым классом в Лос-Анджелес и был потрясен увиденным.

«Это было нечто особенное, — говорил он. — Там были преданные своему делу музыканты. У них сложились совершенно потрясающие отношения с Зубином. Было ясно, что они на верном пути к тому, чтобы стать одним из лучших оркестров в мире»25. Он согласился на эту работу и, заразив музыкантов своим рвением и убежденностью, уговорил их порвать соглашение с профсоюзом, по которому звукозаписывающие компании должны были платить всему оркестру, даже если в симфонии Гайдна была занята лишь его половина. Он также хотел упростить процедуру увольнения слабых музыкантов. В обмен он обещал более высокую зарплату и больше работы. «Новый курс» Флейшмана был принят семьюдесятью семью голосами против одного, после чего оплата за записи выросла в три раза. «Впервые музыканту не приходилось искать халтуру, чтобы заработать приличные деньги, — сказал трубач Ирвинг Буш. — И за это мы благодарны Эрнесту»28.

Он нанял архитектора Фрэнка Гери для разработки проекта реконструкции «Голливудской чаши» стоимостью в девять миллионов долларов. Продав план гражданским властям, он начал продавать абонементы на одиннадцать недель летнего сезона оркестра

в «Чаше» по самым разным ценам — от частных лож с шикарным обслуживанием до однодолларовых откидных сидений для студентов. Он организовал бесплатные концерты для бедных и выездные концерты в школах этнических общин. Для «сливок общества» он приглашал на гастроли Ковент-Гарден и флорентийский Театро Коммунале и стал той движущей силой, благодаря которой в Лос-Анджелесе стали проводиться оперные сезоны. В культурной пустыне южной Калифорнии расцвели первые цветы.

Мета, которого Флейшман любил «как брата», с радостью сложил с себя организационные заботы и большую часть года проводил в Израиле ив Европе. Когда в 1978 году он перешел в Нью-Йоркский филармонический оркестр, его сменил аристократичный Карло Мария Джулини, сдержанный итальянец, которого прежде всего волновало качество звучания.

Флейшман беззастенчиво манипулировал дирижерами, «На свете есть всего лишь четыре-пять дирижеров-суперзвезд, — шутил он, выбирая художественного руководителя. — К счастью, я знаю их всех по именам, и все, что мне нужно — это поговорить с тем, в ком мы заинтересованы, представив дело таким образом, чтобы каждый почувствовал, что мы хотим именно его»27. По артистическим фойе всего мира пошла гулять двусмысленная острота. В Соединенных Штатах, шутили дирижеры, есть три великих оркестра: Чикаго славится своими медными духовыми, Филадельфия — своими струнными, а Лос-Анджелес... своей администрацией.

Переход власти от одного класса к другому редко обходится без насилия над чьими-то чувствами, и Флейшман никогда не стеснялся выяснять отношения с теми, кого он обездолил. «Ежедневно он направлял невероятно резкие — но вполне заслуженные — письма жадным агентам и скверным сопрано», — рассказывал Мета. «Этот человек никогда больше не будет играть в нашем городе», — так реагировал Флейшман на выступление одного дирижера, показавшего, по его мнению, не лучшее, на что он был способен. Собственных сотрудников он доводил не просто до слез, но до истерических рыданий. Работать на Флейшмана, по

словам бывшего директора по маркетингу, «означало подвергаться почти ежедневным унижениям… Он потрясающе ведет себя, если вы окажетесь в беде, но последнее слово всегда должно оставаться за ним»28. Другой бывший сотрудник охарактеризовал его как «абсолютного эгоцентриста, совершенно беспринципного, но при этом без остатка преданного музыке»29 человека.

Оставалось неясным, достаточно ли велик Лос-Анджелес, чтобы вместить его «эго». Вскоре появились заманчивые предложения.

В архивах Лос-Анджелесского филармонического оркестра я нашел письмо Пьера Булеза, написанное в 1972 году, в котором он горевал об отказе Флейшмана перейти к нему в Нью-Йоркский филармонический оркестр. За шесть лет до того Мета уже пытался перетащить его в Нью-Йорк, но Флейшман сумел преодолеть искушение, так как чувствовал, что еще не готов отказаться от соблазнов солнечного штата. В 1973 году Лондонский симфонический оркестр предложил ему вернуться и стать художественным руководителем центра «Бар-бикен», на что Флейшман иронично заметил: «Они так и не сумели себя продать». В 1983 году дали о себе знать Метрополитен-опера, а также оперный театр Сан-Франциско и Бостонский симфонический оркестр. В ноябре 1985 года, после повторной просьбы, он наконец ушел было из оркестра, чтобы возглавить парижскую оперу в период ее подготовки к переезду в роскошное помещение нового театра «Бастилия». Спустя неделю он изменил свое решение ввиду, как он говорил, «невероятно высокой оценки моей работы здесь, а также проявления теплых чувств ко мне лично не только со стороны совета директоров, музыкантов и моих сотрудников, но и со стороны многочисленных представителей общественности…»30 Это решение можно было бы назвать предусмотрительным, если не провидческим, поскольку каждого очередного руководителя парижской оперы ждала неминуемая гибель на французской политической кухне, где президенты и кутюрье бесконечно вмешиваются в вопросы культуры. «Следует знать, что если вы соглашаетесь на работу во Франции, то вам придется все время считаться с политикой, — вспоминал Флейшман. — Меня поддержал Пьер Булез. Именно по его рекомендации они пригласили меня. А потом я испугался».

В Лос-Анджелесе, по крайней мере, он оставался главным во всем, за что брался, — и Андре Превену довелось почувствовать это на себе. Когда в 1985 году Джулини ушел в

отставку, чтобы ухаживать за больной женой, Флейшман решил пригласить молодого дирижера, личность которого он мог бы формировать по своему вкусу. Вначале он думал о Саймоне Рэттле — ему только что исполнилось тридцать лет, и его деятельность в качестве художественного руководителя в Бирмингеме свидетельствовала о больших возможностях. Флейшман помнил и о Эса-Пекке Салонене, двадцатисемилетнем финне, сенсационно дебютировавшем в Лондоне с Третьей симфонией Малера в 1983 году. Однако совет впервые отказался принять предложения Флейшмана, поскольку для того, чтобы Лос-Анджелес продолжал оставаться на авансцене, богатым директорам требовалось Имя. Тогда-то Флейшман и предложил им Превена, автора музыки к голливудским фильмам, который как раз и составил себе имя на международной сцене главным

образом благодаря выступлениям с Лондонским симфоническим оркестром в те времена, когда его генеральным секретарем был Флейшман. Превен возглавлял ЛСО в течение одиннадцати бурных лет31*, в беспорядочную и славную эпоху, сменившуюся серыми буднями, когда искусственно созданная поверхностная привлекательность его отношений с оркестром исчерпала себя. После этого он дирижировал Питтсбургским, а также Королевским филармоническим оркестрами. В свои пятьдесят пять лет он пользовался любовью звукозаписывающих компаний и теперь подыскивал комфортное место, которое стало бы достойным венцом его карьеры. Лос-Анджелесский оркестр казался этому бывшему рабу студий звукозаписи воплощением Мечты, и он вместе со своей очередной женой, англичанкой Хизер, устремился на Запад, исполненный радужных надежд.

«Эрнесту не следовало приглашать его, — говорил один бывший член совета оркестра, — но других Громких Имен под рукой не было. Он думал, что это станет этаким возвращением к родным пенатам, забыв, откуда на самом деле прибыл Превен»32. Подобно Флейшману, дирижер родился в Германии, вырос с изгнании и прошел закалку в лондонском горниле. Он рассчитывал, что его встретят радостно, как вернувшегося к себе домой, и он станет отвечать за музыку. Однако очень скоро он понял, что должен делить власть с кем-то еще. «Мне не разрешалось иметь собственное мнение, — рассказывал Превен "Лос-Анджелес таймс", когда конфликт вырвался наружу. — Эрнест физически, морально и психологически не способен произнести слова: мне надо посоветоваться с

художественным руководителем»33.

После блестящего дебюта концерты Превена никак не могли обрести необходимый накал и собрать достаточное количество публики. Когда в 1988 году пришло время возобновлять контракт, Флейшман занял нейтральную позицию, а Превен занервничал. Искры полетели, когда он узнал, что Флейшман без его согласия предложил Эса-Пекке Салонену поехать с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром на гастроли в Японию и стать, вместе с любимцем публики Рэттлом, главным приглашенным дирижером. Взбешенный Превен встретился с председателем совета директоров Майклом Коннеллом и добился отмены приглашения Салонена, но не заручился обещанием продления контракта. Наконец в марте 1989 года любезный Коннелл отвел его в сторону и сказал:

— Возьмите жену, пойдите куда-нибудь в хорошее место и поужинайте. Когда вы вернетесь домой, вас будут ждать приятные новости.

— А как насчет Эрнеста? — спросил Превен.

— Эрнест не имеет к этому никакого отношения, — ответил Коннелл. — Мы устали от ощущения, что филармонический оркестр — это он. Отныне…

Однако, когда дело дошло до схватки, Флейшман собрал своих сторонников в совете и обошел председателя. Превен, узнав, что судьба его контракта по-прежнему не решена, подал в отставку и рассказал обо всем в прессе. Флейшман, ловкий как пантера, немедленно назначил следующим художественным руководителем Салонена. «Все это было отлично спланировано с самого первого дня, — говорил Превен. — Эса-Пекка Салонен никогда в жизни не был художественным руководителем. Он будет делать то, что ему скажут».

«Это нелепо и совершенно не соответствует истине», — возражал Флейшман, хотя и не мог отрицать, что события развивались именно так, как он хотел. Теперь у него был молодой дирижер, и он мог вместе с Салоненом найти для оркестра современные, нетрадиционные формы работы. Он нанял молодого, славящегося своими сценическими провокациями администратора Питера Селларса для проведения рекламных акций и привлечения новой публики. Лос-Анджелесский филармонический задавал тон, а Эрнест Флейшман по-прежнему оставался у руля и честно отрабатывал самую высокую зарплату в концертном мире. Даже Майкл Коннелл возносил ему хвалу. «Не думаю, что

кто-то может лучше Эрнеста Флейшмана найти ту действительно классическую музыку, которая хорошо продается и при этом отвечает художественным задачам»34, — утверждал председатель совета директоров оркестра.

Но за эти уникальные способности приходилось дорого платить. Нападки со стороны Превена, такого же беженца и так же самостоятельно проложившего себе путь в музыке, как и он, ранили Флейшмана в большей степени, чем он мог признаться. Уход дирижера оставил тяжелый осадок, и совет, не желавший больше быть марионеткой в руках менеджера, решил наказать его, урезав бюджет именно в тот момент, когда финансовые планы и так пострадали от экономического спада. «Это была настоящая вендетта», — заметил один обозреватель. Флейшману пришлось скрепя сердце отказаться от просветительских программ и выездных концертов и сократить штаты. Бюджет Лос-Анджелесского филармонического — двадцать четыре миллиона долларов — оказался самым низким среди семнадцати ведущих оркестров США. Однако этой суммы не хватало для удовлетворения амбиций Флейшмана.

В личной жизни приходилось платить еще большую цену. Его жене, профессиональному архитектору, надоели сверхурочная работа и

постоянная занятость мужа; дети уже выросли и разъехались. Хотя в редкие свободные часы он мог наслаждаться вкусной едой и приятной компанией, теперь он всегда казался одиноким и неухоженным. «Если Эрнест не работает по шестнадцать часов в сутки, — говорил один сотрудник, — он несчастен».

«Я испытываю к нему какую-то странную жалость, — заметил Превен, и его слова попали точно в цель. — Им движет сильнейшая страсть к единоличной власти. Этот человек не приобрел ничего, кроме оркестра… Все, что он делает, обязательно — тайно или явно — связано с оркестром». В определенном смысле Превен был прав. Он видел, что его непримиримый противник поглощен делами Лос-Анджелесского филармонического оркестра, и пришел к выводу, что в этом и состояла вся его жизнь. Но Флейшман вырвался из гитлеровской Германии, южноафриканского апартеида и лондонского музыкального братоубийства не для того, чтобы целиком посвятить себя оркестру на тихоокеанском побережье США. Его мятущийся ум занимал не столько Лос-Анджелесский оркестр, сколько в целом состояние оркестровой музыки в конце второго тысячелетия

— он чувствовал себя лично ответственным за это состояние. 16 мая 1987 года Эрнеста Флейшмана пригласили выступить с приветственным посланием в Кливлендском институте музыки, и он разразился настоящим манифестом о будущем музыки, назвав его «Симфонический оркестр умер. Да здравствует сообщество музыкантов!»

Обычно от выступающих на церемониях в высших учебных заведениях ждут забавных воспоминаний об их студенческих годах, пары анекдотов, теплых слов в адрес преподавателей и оптимистических напутствий всем присутствующим. Если Кливлендский институт рассчитывал именно на это, то они пригласили не того оратора. Первые же слова Флейшмана прозвучали как призыв к поджогу: «Настало время предать огню симфонические оркестры», — заявил он. Для музыкантов, по его словам, оркестры превратились в фабричные цеха, где они отбывают убивающие душу смены. Для публики они стали привычкой — скучной и умирающей. Менеджерам, подобным ему самому, становится все труднее вдохнуть жизнь в разлагающуюся форму. Если мы хотим спасти симфонический оркестр, призывал он, «нам следует признать, что оркестр, каким мы его знали, уже умер».

Слушатели сидели, раскрыв рты от недоумения, а Флейшман продолжал читать:

«Он умер, потому что симфонические концерты стали скучными и предсказуемыми, музыканты и публика страдают от рутины и программ, строящихся по одним и тем же формулам, не хватает дирижеров, которые

не только знали бы свои партитуры, но и являлись вдохновляющими лидерами, не хватает и администраторов, обладающих художественным видением и воображением, способных нести финансовую ответственность и вести деловые переговоры.

Нас убивает «зима священная». Каждый год мы заканчиваем исполнением одного и того же ритуального танца, пытаясь вызвать изменения и внести разнообразие в ингредиенты все того же бульона, настоянного на весьма ограниченном, стандартном оркестровом репертуаре девятнадцатого и начала двадцатого веков… Так можно ли удивляться, что наша публика с каждым годом становится все старше, а наши музыканты — все более усталыми и нервными, особенно с учетом того, что дирижеры, исполняющие этот репертуар, часто не стремятся внести хотя бы что-то новое в очередное исполнение Пятой Чайковского,

«Героической» или «Неоконченной» симфоний?»

Его вывод: необходимо разрушить симфонический оркестр и заменить его свободным сообществом музыкантов, которые могли бы объединяться в большие или маленькие ансамбли в зависимости от потребностей публики и творческой необходимости. Те, кто не участвует в концертах, могли бы учить детей в школах, репетировать с ансамблями заключенных в тюрьмах или в поте лица трудиться над созданием новых произведений с местными композиторами. Некоторые могут играть на старинных инструментах или создавать струнные квартеты; другие могли бы посвятить себя джазу, народной и этнической музыке. У кого-то проявятся дирижерские таланты; кому-то, может быть, понравится работа в офисе, и из них получатся прекрасные менеджеры. Двенадцать раз в году они смогут собираться вместе под руководством способного дирижера и давать хорошо отрепетированные, абсолютно профессиональные симфонические концерты.

Все, что требуется для достижения этого идеала — инициировать процесс слияния на местном уровне. Пусть Филадельфийский оркестр объединится с местным камерным ансамблем, Нью-Йоркский филармонический — с оркестром Сент-Люк. Два оркестра дадут в общей сложности «140-150 высокопрофессиональных музыкантов, руководимых единой опытной администрацией». При расформировании привычного симфонического оркестра Флейшман считал необходимым сохранить только одну должность — профессионального администратора. Как и во всех революционных сообществах — от коммуны до кибуца, — власть при этом перешла бы к бюрократии. Нарисованная им идиллия должна была управляться Флейшманами-клонами. «Я считаю себя ускорителем и катализатором,

который может помочь музыкантам в реализации их потенциала», — объяснял он позже.

В заключительной части своей лекции — в ней было что-то от Пьера Булеза, а что-то — от «Скотного двора»35* — Флейшман снова вернулся к пламенным метафорам. «Я призываю вас стать поджигателями, — заявил он студентам, — и присоединиться ко мне и многим музыкантам, администраторам и попечителям в деле уничтожения симфонических оркестров. Если горячо любимой всеми нами музыке и суждено выжить, мы должны признать, что оркестры выгорели дотла, но благодаря нашим совместным усилиям из их пепла может восстать нечто неизмеримо более

богатое, более разнообразное, приносящее гораздо большее удовлетворение».

Текст лекции широко обсуждался, но комментарии к ней были весьма поверхностными. «Симфонический оркестр умер», — кричала обычно сдержанная «Ди Вельт». Музыкальный бизнес, со своей стороны, оценил произведенный фурор как «очередную погоню Эрнеста за паблисити» и ждал, чтобы страсти улеглись. Только один комментатор, издатель «Нью крайтерион» Сэмюэл Липман, профессиональный пианист, подверг идеи Флейшмана подробному анализу и отверг их как авторитарные. «В центре нового порядка, предлагаемого г-ном Флейшманом, находится не средоточие музыкантов, а средоточие администраторов, — писал Липман. — Не приходится сомневаться, что немногочисленные администраторы, обладающие реальной властью, сумеют извлечь выгоду из реализации предложений г-на Флейшмана… только строгий административный контроль, сосредоточенный в руках одного человека, сможет придать какой-то смысл подобной хаотической ситуации»36.

Симфонический оркестр, писал далее Липман, все еще жив и мужественно «выполняет жизненно важную функцию сохранения и распространения цивилизации». Можно согласиться с тем, что он несколько ослабел, но эвтаназию нельзя считать методом лечения. Болезнь кроется не в оркестре, а в знаменитых маэстро — он называл имя Зубина Меты, — которые давят на музыкантов и тормозят развитие их творческого потенциала рутинным репертуаром и интерпретациями.

Отвечая на разумную критику, Флейшман постарался выгородить своих любимых дирижеров и разразился характерными эмоциональными высказываниями: «Я сам больше чем когда-либо беспокоюсь и тревожусь за искусство и артистов, подаривших мне и миллионам других людей столько глубокой радости, столько жизнеутверждающей музыки. За последние сорок лет мои рабочие контакты с бесчисленными музыкантами убедили меня, что большинство

из них неспособны оценить свой глубокий творческий потенциал в рамках жесткой структуры привычных симфонических оркестров… Именно поэтому я выдвинул некоторые идеи и предложения… [которые] вызвали понимание и конструктивную реакцию со стороны ряда заинтересованных музыкантов».

Липман ответил: «Печальный факт состоит в том, что с каждым годом американские оркестры становятся все менее жизнеспособными. Этот процесс идет под руководством тех самых умелых администраторов, представителем которых является г-н Флейшман. Пришло время признать их несостоятельность и назвать вещи своими именами»37.

Впрочем, его голос так и остался гласом вопиющего в пустыне, ибо мировой экономический кризис значительно усилил впечатление от манифеста Флейшмана. В первый же год после лекции финансовые власти Америки, Великобритании, Голландии и Германии заговорили о слиянии оркестров с целью снижения расходов и о создании мобильного резерва многопрофильных музыкантов. Крупные залы начали сокращать количество концертов, так как посещаемость их падала, а симфоническая музыка якобы несомненно «умерла». Совет по делам искусств Великобритании заявил, что ежегодные субсидии оркестрам отныне будут выделяться только при условии преподавательской работы оркестрантов, нравится им это или нет.

Эрнеста Флейшмана, теперь уже исполнительного вице-президента Лос-Анджелесского филармонического оркестра, признали пророком будущего оркестров и стали приглашать в качестве консультанта высшего класса. Лос-Анджелесский филармонический стал первым из американских оркестров, посетивших Зальцбург-ский фестиваль. Вместо Большой пятерки оркестров США теперь говорили уже о Большой шестерке, включая в нее ЛАФО и тем самым признавая заслуги Флейшмана. «Я по-прежнему чувствую, что нам нужны суперменеджеры», — заявил он на собрании Американской лиги симфонических оркестров (АЛСО). «Я сделал то, что, по-моему, следовало сделать, — сказал он мне. — Речь шла не о создании основы власти, а о работе, какой, по моим убеждениям, она должна стать. Думаю, что если что-то мной и двигало, то это осознание того, что мы имеем дело с артистами и формой искусства, а это накладывает на нас определенные обязанности. Музыка — это не бизнес. Надо найти деньги, за которые эту музыку исполняют, но на первом месте должно стоять искусство». Только принципиальный суперменеджер, утверждал он, может обеспечить приоритет искусства в эпоху алчности и практицизма.

Примерно раз в каждые три месяца вечером в пятницу четверо мужчин и одна женщина подъезжают на разных

такси к одному из городских отелей и быстро вбегают в вестибюль. Мужчины — это менеджеры входящих в Большую пятерку Бостонского, Филадельфийского, Чикагского и Кливлендского оркестров. Женщина, Дебора Борда — исполнительный директор Нью-Йоркского филармонического оркестра. Первую даму, возглавившую крупный оркестр, без сопротивления допустили в узкий круг ведущих менеджеров. Эта группа, находящаяся в постоянной боевой готовности, ежедневно подвергается нападкам с самых разных сторон — музыкантов и их профсоюзов, дирижеров и их агентов, а также богатых патронов, финансирующих оркестры и всегда готовых критиковать различные стороны их деятельности.

Не имея возможности обсудить свои переживания с кем-либо, равным им по положению в своих собственных организациях, они ежеквартально собираются вместе в неизвестном отеле, каждый раз в другом городе. «Мы не делимся друг с другом конфиденциальной информацией о творческих планах или финансах, — рассказал мне один из них, — мы просто позволяем себе спрятать когти и посудачить о наших советах, дирижерах, солистах, профсоюзах — обо всем, что накопилось у нас на душе. И в понедельник утром мы возвращаемся на работу, чувствуя себя чуть-чуть лучше». Простим звездных исполнителей, если они встревожатся, прочитав об этих встречах. Ведь разговор за чашкой кофе о неудачном выступлении дирижера в Чикаго может стоить несчастному карьеры в США. Если менеджеры Большой пятерки поставят крест на маэстро, на земле уже не найдется той силы, которая могла бы воскресить его американские перспективы.

Как правило, менеджеры вовсе не мстительны, но они связаны общим инстинктом взаимного самосохранения и создали оборонительный союз для защиты от диких представителей концертной фауны и прочих опасностей своей профессии одиночек. Если не считать Артура Джадсона, то работа оркестрового менеджера в Америке раньше состояла в том, чтобы вечером вывести музыканта на сцену, а утром заплатить ему деньги. Однако в эпоху Уилфорда постоянное отсутствие художественных руководителей на своих рабочих местах и все возрастающие расходы вызвали к жизни более жесткую породу функционеров с более широкими творческими полномочиями. «Чтобы обеспечить занятость музыкантам оркестра, часто остающимся без руководителя, и в то же самое время выдержать все раздувающиеся расходы,

менеджер превратился из своего рода закулисного дядюшки — добренького или сварливого — в основного представителя исполнительной власти с обширным штатом сотрудников, помогающих ему выполнять его повседневную работу. Большинство представителей нового поколения прошли программу подготовки менеджеров при Американской лиге симфонических оркестров и ранее сотрудничали с оркестрами более низкого уровня», — отмечала в 1987 году «Нью-Йорк таймс» в обзорной статье, посвященной новым менеджерам38.

«На высшем уровне, — тонко подмечал Сэмюэл Липман, — мир музыкальных администраторов сегодня — это маленький замкнутый мирок; если кто-то сомневается в этом факте профессиональной жизни, ему достаточно будет узнать, что недавно Бостонский симфонический оркестр и Кливлендский оркестр решили проблему обновления политики и вливания свежей административной крови простым и практичным путем — обменявшись своими ведущими администраторами. Томас Моррис перешел из Бостона в Кливленд, а Кеннет Хаас — из Кливленда в Бостон».

Дебора Борда стала единственной, кому в какой-то степени удалось сохранить целомудрие в этой вакханалии кровосмешения. Из-за дискриминации по половому признаку ей пришлось работать вдвое больше, чем мужчинам, чтобы добиться того же положения, но зато, дойдя до вершины, она никому и ничем не была обязана — ведь ее путь проходил через должности, которых ни один мужчина и не желал. После восьми лет работы артистическим администратором в симфоническом оркестре Сан-Франциско, куда она, проломив Берлинскую стену, привела восточногерманского дирижера Курта Мазура, Дебора в 1986 году стала менеджером камерного ансамбля города Сент-Пол (Миннесота), скромной группы, находившейся в тени симфонического оркестра штата. Ей удалось изменить облик ансамбля, приглашая туда таких разных дирижеров, как американский композитор Джон Адаме39*, специалист по старинной музыке Кристофер Хогвуд40* и восходящая звезда, молодой Хью Вольф41*. Стилистическое разнообразие требовало высочайшей отдачи от музыкантов и приводило публику в состояние восторженного ожидания чего-то необычного.

Через два года Борда ушла в Детройтский симфонический оркестр, «дошедший до такого полного упадка, что мне оставалось только спасать его»42. Оркестр столицы автомобилестроения, где постоянно росла

безработица, подвергался нападкам в связи с царившими в нем расовыми предрассудками и бастовал из-за вынужденного снижения зарплаты. Коллектив, состоявший только из белых музыкантов, озлобленных плохими условиями работы, отказывался организовывать для афроамериканцев более «благосклонные»,

«целевые» прослушивания, благодаря которым в других оркестрах удалось сломать расовый барьер. Борда, добившись допуска музыкантов из национальных меньшинств, положила конец диктаторству художественного руководителя Гюнтера Хербига, пользовавшегося поддержкой «Коламбии», и взбудоражила весь город, начав перестройку исторического, но уже обветшавшего здания концертного зала. Она объединила управление оркестром и залом и благодаря этому смогла разнообразить их возможности, предложив проводить бесплатные музыкально-просветительские концерты и программы для афроамериканцев. Художественным руководителем стал клиент «Коламбии», разносторонний эстонец Неэме Ярви.

Через восемнадцать месяцев Борда вернулась в Миннесоту в качестве администратора симфонического оркестра штата, но, к ее разочарованию, Большая пятерка по-прежнему игнорировала ее. «Они сказали, что женщина не сможет там работать», — заметила она как-то по поводу одной вакансии. Тем не менее не прошло и года, как к ней обратился Нью-Йоркский филармонический оркестр, самый богатый и при этом самый незаметный. По мнению ряда жестких критиков, заведомо безопасные программы, составлявшиеся в течение шестнадцати лет Зубином Метой, вполне удовлетворяли средних держателей абонементов, но низводили репертуар до смехотворного уровня и приучали музыкантов к мысли, что для города, где есть всего один симфонический оркестр, привычное означает хорошее. Стомиллионные пожертвования позволяли Нью-Йоркскому филармоническому нести по 2,4 миллиона долларов убытков без особых последствий. Этот оркестр забыл, что значит жить и играть так, словно от этого зависела жизнь. Давно выброшенный из русла интеллектуальной жизни Нью-Йорка, Филармонический оркестр утратил и свое значение как коллектив, осуществлявший важнейшие записи, и теперь молча наблюдал, как новые приманки компьютерного века вытесняют его с привычного места в центре общественной жизни. Однако в коллективе оставалось еще много музыкантов, функционеров и членов совета директоров,

считавших, что с сотней миллионов долларов на счету никакой кризис им не страшен.

«Когда я проходила собеседование в совете директоров… и речь зашла о действительно серьезных проблемах, — вспоминала Борда, — я спросила их, действительно ли они хотят, чтобы дело взяла в свои руки я, Дебора Борда, поскольку я хочу изменить существующее положение. Меня знают, как человека, стремящегося к переменам, и если я приду в Филармонический оркестр, то отнюдь не для того, чтобы сохранить статус кво»43. Ей было сорок три года, когда

она согласилась занять предлагаемую должность, сделав художественным руководителем своего бывшего партнера по Сан-Франциско Курта Мазура. «Мне пришлось здорово потрудиться, чтобы доставить его на должное место в Нью-Йорке», — признавалась она.

Молниеносные перемены в деятельности Филармонического оркестра поразили даже тех, кто был хорошо знаком с властными и напористыми манерами Борды. Новая команда функционеров в большинстве своем женщины — резко изменила схему продажи билетов и привлечения спонсоров. В первый же сезон зал снова наполнился, а дефицит уменьшился вдвое — до 1,2 миллиона долларов. Чтобы уменьшить конфронтацию между оркестрантами и администрацией, Борда пообещала музыкантам самую высокую в Америке зарплату в обмен на гибкий график работы и согласие на некоторые уступки. Для разрешения противоречий был создан согласительный комитет. На первом же его заседании пришлось разбирать жалобы на Мазура, и тот, прислушавшись к мнению Борды, согласился несколько умерить тон своих высказываний на репетициях. Сама Борда получила несколько деликатных замечаний относительно перегруженного графика гастролей.

Новый контракт с профсоюзом, заключенный после двух лет сложных переговоров, давал ей свободу в пересмотре программ и в восстановлении связей между Филармоническим оркестром и публикой, уже порядком забывшей о его существовании. Не упуская из виду рутинную организацию абонементных концертов, она ввела в обиход «Концерты в час пик», начинавшиеся в 18.45, и убеждала служащих отложить отъезд домой — тогда они смогут в течение часа наслаждаться замечательной музыкой, не застрянут в пробках и при этом попадут домой примерно в то же время. Тем, кто хотел остаться, после концерта предлагалось посетить коктейль-парти с музыкантами и дирижером. Мазур, некогда считавшийся недоступным, теперь весело болтал со слушателями. Посещаемость «Концертов в час пик» достигло 99%, и команда Борды обратила треть этих слушателей в регулярных посетителей абонементных концертов Филармонического.

Под руководством Мазура оркестр приобрел более богатое звучание и стал играть более серьезный репертуар. По словам Джеймса Эстрайга из «Нью-Йорк таймс», он стал играть лучше, «чем в прошлые годы, может быть, даже десятилетия». Ведущий критик Эдвард Ротстайн почувствовал

даже «нечто похожее на гражданскую гордость»44. Гастроли по Европе в 1993 году прошли с огромным успехом. «Совершенство», — писала лондонская «Таймс». «Чудесно», — восклицала венская «Ди Прессе». В Варшаве овация длилась почти

полчаса. В Лейпциге, родном городе Мазура, где публика редко встает, чтобы приветствовать артистов, зал «Гевандхауза» в течение двадцати двух минут стоя аплодировал герою-земляку и его американскому оркестру. В свой сто пятидесятый сезон Нью-Йоркский филармонический оркестр снова занял по праву принадлежащее ему место на вершине.

Мазур и Борда воздавали друг другу должное за успех, словно пытаясь соревноваться во взаимной любезности. «Если рядом Мазур, Дебора ходит на цыпочках», — говорил один из спонсоров оркестра. Но за сценой ни один из них не упускал шанса отыграться на другом — или настоять на своем в споре. Мазур, ответственно выполнявший свои обязанности в Лейпциге, проводил в Нью-Йорке всего пятнадцать недель. Ему приходилось доверять Борде в отношении программ, исполняемых приглашенными дирижерами, особенно в том, что касалось американской музыки, о которой он имел слабое представление. Борда, стремившаяся максимально использовать полученную власть, отдавала лучшие концерты женщинам — композиторам и дирижерам — и назначила уроженку Кубы Таню Леон советником Мазура по вопросам американской музыки. Однажды Дебора пригрозила (и это лишь отчасти можно признать шуткой), что на основании американской конституции, предоставляющей равные права и возможности обоим полам, она добьется судебного запрета на концерт Венского филармонического оркестра, состоявшего из одних мужчин, в Карнеги-холле. Дебора Борда отличалась несокрушимой приверженностью идеям феминизма.

Выросшая в семье политической активистки, четырежды побывавшей замужем, в юношеские годы Борда играла на альте достаточно хорошо, чтобы ее приняли в Лондонский королевский музыкальный колледж, а затем и в Консерваторию Новой Англии. Но перспектива игры в оркестре не удовлетворяла ее далеко идущие амбиции, и она начала заниматься музыкальным менеджментом в бостонском «Обществе Гайдна и Генделя».

«Я поняла, что не могу расстаться с музыкой, — говорила она. — Но мне стало ясно, что есть и иной способ

использовать мои способности. Я люблю музыку больше всего на свете. Другие люди ходят в церковь. Я хожу на концерты. Может быть, я покажусь кому-то выспренней, но я говорю серьезно. Это — моя религия, моя духовная основа»45.

Избыток духовного рвения нельзя считать обязательным условием успешного музыкального менеджмента. Впрочем, смягчить впечатление от пыла Борды помогали ее постоянная готовность посмеяться над собой и сам ее громкий, раскатистый смех. Она

родилась и выросла в Нью-Йорке и умела лавировать в сложной фразеологии музыкальных дискуссий не хуже полицейского на мотоцикле в многокилометровой пробке. Она органически не переносила вранья. В отличие от многих коллег-мужчин, она отказывалась пресмыкаться перед уважаемыми маэстро. Пресса называла ее «жесткой» и «отважной» — она считала эти эпитеты оскорбительными. «Я веду себя четко и решительно, — говорила она. — Я готова рисковать и до сих пор добивалась успехов. Скажите это о мужчине, и люди будут говорить: "О, это действительно хороший менеджер..." Скажите это о женщине, и она сразу станет "жесткой"»46. Частная жизнь Деборы Борды протекала спокойно, в компании давнего друга и двух обожаемых кошек.

Скорость ее восхождения породила обвинения в «безжалостном карьеризме»47 и сомнения в длительности ее пребывания у власти. «Иногда я думаю, чем же мне останется заниматься в пятьдесят лет», — шутила она48, но не оценить энергию, с которой она взялась за Филармонический оркестр, было просто невозможно. Она говорила, что ее работа состоит в том, чтобы «заглянуть на один или два квартала вперед»49, и к концу четвертого сезона широко распространилось мнение (хотя и не единодушное), что именно она задает тон в амери-канском оркестровом менеджменте. Назревавшее в среде музыкантов возмущение удалось успокоить в июле 1995 года за считанные минуты до начала объявленной забастовки, когда Борда предложила оркестрантам лучшую из всех существующих в мире зарплату — минимум 81 120 долларов в год при двадцатичасовой рабочей неделе плюс медицинское и пенсионное страхование, что позволяло музыкантам делать полноценную карьеру и вне рамок оркестра. Такое мог разрешить себе только Нью-Йоркский филармонический оркестр. С точки зрения Борды, только ее оркестр и горсточка других

коллективов в крупных городах сможет справиться с любыми проблемами нового тысячелетия. Что касается остальной части музыкального мира, то ей предстояло искать собственные решения. В ответ на призыв опровергнуть беспощадный прогноз АЛСО относительно будущего симфонических оркестров она сравнила ситуацию с автомобилем, несущимся к краю пропасти. «По мере того, как расстояние до обрыва все уменьшается, — ораторствовала она, — нам все необходимее помнить, что, по сути дела, мы можем контролировать управление автомобилем, имеющим большой диапазон возможностей»60. Значит, менеджерам надлежит перехватить руль и изменить направление, как она сама сделала это в Нью-Йорке. Ее воинствующий позитивизм резко противоречил стремлениям Эрнеста Флейшмана к сокращению и слиянию, которые Борда расценила как проявление

мужского климакса. «Я уверена, что оркестры будут и впредь, — заявила Дебора Борда, — но, может быть, не такие, к каким мы привыкли. Может быть, они будут лучше»51.

Ближе всего к осуществлению смертного приговора, вынесенного Флейшманом, подошел Лондон. В восьмидесятых годах Лондонский симфонический оркестр несколько раз находился на грани роспуска. Внутренние раздоры, безразличие администрации и злосчастная история с переездом в «Барбикен» привели к долгу в триста семьдесят тысяч фунтов и к скандалам с кредиторами. В июне 1982 года банк Ллойда выписал долговое обязательство на имущество оркестра, после чего совет обещал выплатить все долги в течение двух лет. В октябре 1983 года его председатель Энтони Кемден взял месячный отпуск на своей основной работе гобоиста, чтобы в срочном порядке изыскать средства в Сити, а всех музыкантов попросили смириться с зарплатой в сорок три фунта в месяц, чтобы компания могла удержаться на плаву. Затем Совет по делам искусств без предупреждения урезал ежегодную дотацию ЛСО на сто тысяч фунтов. В последнюю минуту оркестр спас беспроцентный заем от профсоюза музыкантов.

Виолончелист со второго пульта Клайв Джиллинсон отправился в офис администрации и обнаружил, что там «отсутствует финансовый контроль и дело ведется не по-деловому»52. Джиллинсон вместе со своей женой Пенни когда-то владел антикварным магазином в Хэмпстеде и был одним из немногих членов коллектива, способных разобраться в балансовой ведомости. В ноябре 1984 года его

попросили стать исполнительным директором, а через четыре месяца Совет по делам искусств предъявил последний ультиматум, предупреждая, что если все долги ЛСО не будут уплачены в течение трех лет, то финансирование будет полностью прекращено. Под давлением отчаявшихся коллег Джиллинсон подписал пятилетний контракт на должность менеджера. Еще до истечения этого срока он полностью изменил ситуацию в ЛСО, продал свою виолончель и стал одним из самых удачливых менеджеров симфонических оркестров в Великобритании. Но угроза, нависшая над оркестрами, от этого не исчезла.

Одной из первых трудностей на пути Джиллинсона стала попытка убедить художественного руководителя Клаудио Аббадо отказаться от престижных концертов серии «Малер, Вена и двадцатый век» — самого дорогостоящего проекта за всю историю ЛСО. Аббадо твердо стоял на своем. «Клаудио преподал мне один из лучших уроков за всю мою жизнь, — рассказывал позже Джиллинсон. — Он сказал: "В творчестве идти на компромиссы нельзя"». Чтобы заплатить за Малера,

музыканты экономили на всем, урезали расходы, сокращали число репетиций до предельного минимума, им пришлось играть множество никчемных концертов, которые любой из них предпочел бы забыть. Но замысел Аббадо коренным образом изменил положение, наполнив «Барбикен» творческим духом и, по оценке Джиллинсона, «возродив зачатки самоуважения в душах музыкантов».

Впереди еще оставалось много трудностей, но к 1987 году ЛСО выпутался из долгов, а в 1989 году смог вздохнуть свободнее благодаря корпоративной поддержке и установлению постоянного финансирования от отцов города. Предусмотрительный Джиллинсон использовал этот патронаж, чтобы выжать соответствующие суммы из растерявшегося Совета по делам искусств, почти уже списавшего ЛСО со счетов.

Затем, вновь поставив искусство выше осторожности, он договорился с дорогостоящим виолончелистом Мстиславом Ростропови-чем о проведении с ЛСО серии ретроспективных концертов, посвященных его шестидесятилетию. Продолжением этой договоренности стали первые в Лондоне симфонические циклы Шостаковича и Прокофьева, вызвавшие зависть в континентальных столицах. Леонард Бернстайн вернулся в ЛСО, чтобы дать новую жизнь своим любимым произведениям, а в 1988 году оркестр выбрал его протеже Майкла Тилсона Томаса в качестве преемника

Аббадо. Затем с эпохальным циклом Сибелиуса вернулся и Колин Дэвис, который в 1995 году, после ухода Тилсона Томаса, принял на себя художественное руководство. Однако Дэвис специально оговорил, что отвечает только за свои собственные программы и является первым среди равных в отряде дирижеров, включавшем Булеза, Озаву, Превена, Ростроповича, Шолти и Тилсона Томаса. Исполнительным директором этих дирижеров, если не истинным художественным руководителем, оставался Клайв Джиллинсон. «Самое главное для меня, — скромно говорил он, — то, чего хотят великие артисты. Моя задача — создать условия для реализации их музыкальных требований».

Мальчик из колоний, родившийся в Бангалоре и выросший на ферме в Кении, Джиллинсон в университете изучал математику, а затем перешел в Королевскую академию музыки. После окончания его тепло приняли в виолончельной группе ЛСО. Когда к нему обратились с призывом о помощи, он почувствовал, что борется не только за свою работу, но и за выживание своих ближайших друзей и коллектива, значившего для всех них гораздо больше, чем любой футбольный клуб для своих игроков, с легкостью переходящих под другие знамена. Джиллинсон считал ЛСО своей семьей, историей и религией одновременно.

Как только появились средства, он начал делать все для улучшения качества жизни оркестрантов. Создав должности вторых концертмейстеров практически во всех группах, он освободил ведущим музыкантам время для личных занятий и дал им возможность работать с композиторами, группами школьников, а для наиболее сознательных — с умственно отсталыми и заключенными. «Невероятно важно дать музыкантам возможность отделить свой личный опыт от опыта оркестра, — утверждает он. — Вы занимаетесь музыкой, чтобы выразить свою индивидуальность, а потом поступаете в оркестр и вынуждены подавлять ее».

В качестве менеджера Джиллинсон считал своим первым и важнейшим делом защиту музыкантов, и его позиция зависела от их поддержки. Однако он понимал, что лучшие условия привлекут лучших музыкантов, и ЛСО» сумел привлечь в свои ряды нескольких выдающихся молодых солистов, которые устали от нестабильной жизни свободных художников, посвятивших себя камерной музыке. Несмотря на глуховатую акустику центра «Барбикен», ЛСО в большинстве концертов удавалось затмить трех своих исторических конкурентов. Бернард Хайтинк, связанный

узами лояльности с Лондонским филармоническим оркестром, с нескрываемым восхищением посматривал в сторону ЛСО. «Эрик Бревингтон и Клайв Джиллинсон — единственные известные мне примеры людей, вышедших из оркестра и знающих, как собрать его воедино, — говорил он. — ЛСО потому и имеет успех, что они обеспечивают преемственность, хорошие программные замыслы, и у всех создается впечатление, что оркестром хорошо управляют. Мне недостаёт этого в других лондонских оркестрах. Надо проводить последовательную политику. Когда ко мне обратился Лондонский филармонический оркестр — а я, как-никак, его президент, — я сказал им: не концентрируйтесь в такой степени на новом художественном руководителе. Вам нужен хороший менеджмент»53.

Чувствуя себя в безопасности за стенами Барбикенской крепости, заручившись семью грантами от Совета по делам искусств и лондонского Сити, Джиллинсон со стороны наблюдал за трагедией английских оркестров, от которой ЛСО в последний момент спасло лишь чудо. К 1993 году только два оркестра — ЛСО и Бирмингемский оркестр Саймона Рэттла — могли быть уверены в продолжении финансирования. В том году Джиллинсона избрали председателем Ассоциации британских оркестров, а Совет по делам искусств одним из своих самых нелепых постановлений объявил о намерении прекратить финансирование двух лондонских оркестров. Выбор сделала звездная палата, возглавляемая лордом Джастисом Хоффманом,

которого три находившихся под угрозой коллектива умоляли о даровании им жизни. Джиллинсон, чей оркестр избежал расправы, подвергся нападкам братьев-менеджеров за отсутствие солидарности. Жертвам инквизиции казалось, что ЛСО встал на сторону Торквемады. «А следовало бы спросить, где были они, когда мы шли ко дну?» — возражали сторонники ЛСО.

Когда осела пыль, а план Совета по делам искусств провалился, ЛСО обнаружил, что неожиданное выживание всех четырех оркестров парадоксальным образом ослабило его позиции. Конкуренция между коллективами приобрела характер вражды, и в этой вражде пострадала репутация Джиллинсона. В течение трех лет подряд он не мог решиться повысить зарплату в ЛСО. В рядах оркестра началось брожение, музыканты ощущали неудовлетворенность, но достаточно было одного взгляда на Лондонский

филармонический, чтобы понять: Клайв Джиллинсон все-таки лучше знает, что делать.

Лондонский филармонический оркестр, которому удалось выиграть сражение с Хоффманом, вышел из битвы сильно потрепанным. Скандалы внутри оркестра, размещавшегося в Ройял фестивал-холле, стали причиной преждевременного ухода двух администраций и художественного руководителя Франца Вельзера-Мёста. Вместе с Филармонией и Королевским филармоническим оркестром коллектив взял заем на временные нужды у профсоюза музыкантов, но в 1995 году был вынужден уйти из своей роскошной резиденции. Оставшись без руководителя и без надежд на будущее, музыканты нашли себе нового покровителя в лице бывшего министра кабинета Тэтчер, лорда Янга, который подошел к решению проблем как политик и предложил в целях экономии осуществить слияние с Королевским филармоническим оркестром. Прошло несколько недель, прежде чем пелена спала с глаз и люди начали понимать, кто стоял за этой радужной перспективой. Когда переговоры между оркестрами провалились, а план объявили невыполнимым, оказалось, что его невидимого архитектора все же попросили остаться как консультанта. Теперь Эрнест Флейшман приезжал в Лондон на шесть дней в месяц, пытаясь поставить Лондонский филармонический на ноги й свести кое-какие старые счеты. «Кризис администрации, — сказал Эса-Пекка Салонен, — это именно то, чему Эрнест особенно радуется»54.

«Ножу» было уже семьдесят лет, но, по словам друзей, он жаждал новых испытаний и скучал в Лос-Анджелесе. Он дал Городу грез лучший оркестр, чем тот заслуживал, но оркестры, по мнению Флейшмана,

представляли собой лишь реализацию фантазий их менеджеров и без них могли разложиться. Он хотел оставить после себя что-то вечное, например прекрасный концертный зал, и убедил семью Уолта Диснея построить такой зал. Архитектором стал его любимый Фрэнк Гэри, а интерьеры напоминали залы Филармонии в Берлине, музыкальной столицы родины Флейшмана.

От балконов пришлось отказаться в интересах демократизации аудитории; смещенные ряды обеспечивали отличный обзор даже с дешевых мест. К всеобщей радости предполагалось, что зал будет открыт днем и ночью. «Таковы были идеалы Уолта Диснея — искусство, доступное для всех, — важничал Флейшман. — Нам не нужен храм культуры, мы

хотим создать гостеприимный дом»55. Открытие наметили на сентябрь 1997 года, когда по-прежнему полному сил Флейшману должно было исполниться семьдесят три. Но большие здания редко открываются в намеченные сроки, и по мере того как сроки начали сдвигаться, стало ясно, что строительство обойдется на сто миллионов долларов дороже, чем планировал Флейшман. Графство, в ведение которого предполагалось передать зал, назначило публичное расследование, в газетах одна за другой стали появляться резко отрицательные оценки проекта. Раздражение Флейшмана, никогда не сдававшего позиций в трудной ситуации, вышло за привычные рамки. Он начал тоскливо рассуждать о блестящих возможностях, некогда упущенных им. «Если бы я был дирижером, сейчас я мог бы начать новую карьеру, — язвительно заметил он в 1991 году, — но в моем деле и в моем возрасте никто не назовет меня ценным приобретением».

И все же соблазны Лондона оказались непреодолимыми — он увидел шанс стереть старые пятна крови, шанс доказать, что его теория Судного дня верна не только для одного отдельного оркестра, но и для всей оркестровой культуры. В салоне первого класса авиалайнера, переносящего его от Лос-Анджелесского филармонического к Лондонскому филармоническому оркестру и обратно, Эрнест Флейшман, находившийся в возрасте, когда большинство мужчин ухаживают за садом и внуками, мог закрыть глаза и представить себе, что он стал великим маэстро, с которым мечтают работать оркестры всего земного шара.

В то время как оркестровые менеджеры, добровольно или по иной причине, примеряли мантии маэстро, у их коллег в оперных театрах и новомодных «центрах искусств» обнаружилась другая, более причудливая мания. Неясно, кто из получающих зарплату функционеров

первым назвал себя импресарио, но, скорее всего, им был Рудольф Бинт56, босс Эдинбургского фестиваля и оперного театра Метрополитен, известный своим пристрастием к шляпам-котелкам.

Бинг, прославившийся тем, что в 1958 году уволил Марию Каллас, был (по словам его издателя) «без сомнения, одним из величайших музыкальных импресарио двадцатого века. Берлин, Глайндборн, Эдинбург и, прежде всего, Метрополитен-опера бесконечно обязаны его великому созидательному таланту»57. По этому описанию можно представить себе антрепренера вроде неаполитанца

Доменико Барбайя или Габриэля Астрюка из Парижа, рисковавших куском хлеба собственных детей ради постановки новой оперы Россини или балета Стравинского перед непредсказуемой публикой; импресарио вроде Сола Юрока, представлявшего культуру целой страны за собственный счет, или Марка Маккормака, ставившего оперы без какой-либо государственной поддержки. Но Бинг являлся всего лишь наемным служащим, тратившим деньги членов попечительского совета на представления с вполне предсказуемым успехом и требовавшим похвал для себя и для своего бесцеремонного ремесла.

«Я не готов к публичным спорам с мадам Каллас, — заявил Бинг, объявляя о ее увольнении, — потому что я полностью отдаю себе отчет в том, насколько ее опыт и умение в этой сфере превосходят мои». Эта двойная ложь стала достоянием прессы сразу после того, как Бинг отправил телеграмму, положившую конец карьере тридцатишестилетней оперной дивы в США. Он ухватился за имевшееся у него преимущество в способности манипулировать общественным мнением. Что касается мнимого нежелания копаться в грязи, то вторым предложением в своем пресс-релизе он намеренно уничтожал Каллас, утверждая, что «ее артистическое мастерство является предметом яростных споров между ее друзьями и врагами» — и эти слова относились к величайшей драматической певице современной эпохи. Самые преданные ее поклонники не стали бы спорить с тем, что Каллас обладала сложным, противоречивым характером, но Бинг спорил с ней не о датах концертов и не о деньгах. Здесь речь шла, как правильно заметил один из биографов Каллас, о «пробе сил», в которой все более самодовольный и уверенный в себе класс менеджеров, обслуживающий все более богатую, жадную до сенсаций публику, демонстрировал свою новообретенную силу, наказывая ранимого артиста.

Изгнание Каллас, писал немецкий комментатор по вопросам культуры Юрген Кестинг, представляло собой «подавление капризной, своенравной, но все же магнетической и блестящей исполнительницы кричащим, дорогим и роскошным бизнесом… со всемогущим менеджером/импресарио/дирижером в основании и эгоистичной

публикой в центре»58. Оно обозначило перелом в отношениях внутри артистического мира, хотя и не изменило ни высокомерного стиля поведения многих артистов, ни

требований, предъявляемых ими ведущим коллективам; оно просто сделало менеджера компании полноправным участником боя, разминающим свои мышцы на свободном ринге. Назвав самих себя импресарио, менеджеры надеялись скрыть искусственность своего положения, присвоить себе блеск профессии антрепренера без риска персональной ответственности. Международное общество исполнительских искусств (МОИИ) обеспечило расплывчатое определение их развивающейся деятельности и мировую сеть для осуществления их махинаций.

В последней половине двадцатого века эти менеджеры стали хозяевами оперных театров, Макиавелли кастинга, распределителями субсидий. Их появление в опере было не столь внезапным, как в оркестрах, поскольку музыкальные руководители оперных театров с давних пор делили некоторые обязанности, связанные с артистами, с доверенными, хотя и незаметными администраторами. Примером подобных отношений в опере можно назвать сотрудничество Артуро Тосканини с Джулио Гатти-Казаццей в Ла Скала и «Мет». Новоявленных импресарио отличало от Гатти-Казаццы и его старавшегося оставаться в тени преемника Эдварда Джонсона стремление к власти и известности. Бинг, известный своими колкими афоризмами, любил, чтобы его цитировали и чтобы о нем думали как о «Мистере Метрополитен». В Европе с ним мог сравниться Рольф Либерман, неприметный композитор, директор Гамбургской государственной оперы (1959-1973) и Парижской оперы (1973-1980) заразивший эти театры безумием новых опер и стилей. Либермана, названного в рекламных буклетах театров «силой, влияющей на творчество», восхваляли и превозносили больше, чем любого из приглашенных им дирижеров.

Конечно, не все новоиспеченные импресарио гнались за славой. Карло Фонтана, отправленный в отставку с должности директора Ла Скала во время очередных политических беспорядков в Милане в 1993 году, чувствовал себя неловко, когда его «вывели на свет из [...] укромного и незаметного уголка за сценой»59. Спокойный, способный разрешить любые трудности Фонтана, которого высоко ценили Лучано Паваротти и сэр Георг Шолти (он угрожал бойкотом Ла Скала, если Фонтану не восстановят в прежней должности), тем не менее разделял завышенную самооценку своей касты. Ему казалось, что его работа состоит не только в том, чтобы нанимать хороших певцов и дирижеров,

поддерживать оркестр и хор в работоспособном состоянии и обеспечивать высокий стандарт постановок и полные

залы. Он считал, что должен разрабатывать «культурную стратегию» по превращению его театра в «символ согласия», и развивать интеллектуальные стимулы: «Делать для культуры и с помощью культуры то, что до сих пор не удалось сделать политикам и политически ангажированным лицам»60. На фоне столь высоких целей роль Риккардо Мути как музыкального руководителя представлялась сугубо технической.

Чувства, подобные тем, что владели Фонтаной, можно назвать синдромом мышц, переросших размер рубашки. Немногие современные дирижеры обладают чувством собственного «я», способным противостоять необузданным амбициям их крепышей-импресарио. В восьмидесятых годах Венская государственная опера потеряла двух выдающихся музыкальных руководителей мирового масштаба, Лорина Маазеля и Клаудио Аббадо, в путче, организованном бюрократами от культуры и политики. Театр, некогда руководимый Малером, а теперь управляемый бывшим артистическим агентом Ионом Холендером, задыхался без дирижера, которого мог бы назвать своим. В самом грандиозном из современных оперных театров, Австралийской опере в Сиднее, имелся квалифицированный артистический директор, Моффат Оксенбоулд, но музыкального руководителя не было. Руководство Сан-Францисским оперным театром перешло от дирижера Курта Герберта Адлера к продюсеру звукозаписей Теренсу Мак-Юэну и режиссеру Лофти Мансури. Новую Нидерландскую оперу со дня ее открытия возглавлял генеральный директор Пьер Оди.

Оттеснение маэстро на периферию музыкальной жизни достигало апофеоза во время многопрофильных фестивалей искусств и в многоцелевых «центрах искусства», сочетавших в себе, согласно веяниям моды, функции концертных залов, кинотеатров, театров и художественных галерей. В Амстердаме исполнительный директор компании, управляющей залом «Консертгебау», мог рассказать о концертных планах больше, чем музыкальный руководитель оркестра, занимавшего это помещение. Когда Мартин Сандерс, получивший степень магистра экономики управления в Мичиганском университете, задумал в 1995 году малеровский цикл, он предложил Риккардо Шайи и королевскому оркестру «Консертгебау» всего два концерта в

этой серии. Остальное поделили между собой разные зарубежные оркестры и дирижеры, причем на долю предшественника Шайи Бернарда Хайтинка досталось вдвое больше симфоний. Силовые акценты были расставлены совершенно определенно, но ни Шайи, ни его оркестр не имели возможности протестовать. Забавно, но Сандерс хотел отметить этими концертами 75-летие первого в мире малеровского цикла, исполненного в 1920 году именно оркестром

«Консертгебау» под управлением его тогдашнего главного дирижера Виллема Менгельберга. Ни одному управляющему залом и в голову не могло прийти указывать Менгельбергу, какими симфониями ему разрешается дирижировать. Разницу между 1920 и 1995 годом можно считать мерой утраты власти маэстро и обретения ее менеджерами- «импресарио».

Деятельность лондонского центра искусств «Саут-Бэнк» вообще не предусматривала должности музыкального руководителя. Всем управлял Николас Сноумен, предложивший было в 1985 году серию программ в стиле Булеза, но быстро сдавшийся под давлением уменьшающейся аудитории. Жемчужиной «Саут-Бэнк» считался Ройял фестивал-холл, но ни одному дирижеру не разрешалось самостоятельно составлять программы своих концертов в этом зале. Если проворный Сноумен демонстрировал продирижерские настроения, то Джудит Эйрон из Карнеги-холла вела себя скорее как уличный полицейский, предоставляющий полосы движения подъезжающим автомобилям в порядке очередности, хотя иногда и надевала все регалии, чтобы руководить парадом Бернстайна или Шолти.

Одни из этих псевдоимпресарио трудились в поте лица чуть ли не круглосуточно, другие устраивали себе долгие обеденные перерывы. Одни позволяли себе пользоваться занимаемым положением для секса или финансовой выгоды, другие вели себя по-монашески строго. В целом они были не более и не менее эффективны, чем больничные администраторы и иностранные послы. Они выполняли работу, которую следовало выполнять, и, как правило, получали за это хорошие деньги. Если что-то и возвышало их в глазах общественности, то всего лишь привилегия приближенности к миру искусства. Если о больничной администрации и дипломатах вспоминают только в случаях эпидемий или войн, новые импресарио могли рассчитывать

увидеть свои имена в газетных заголовках в любой момент, в связи с планируемым концертом или оперной постановкой. Даже в обществе, насквозь пропитанном информацией, искусство все еще обладало притягательной силой непредсказуемости и полемичности, а споры и разногласия прокладывают быстрый путь к известности. Однако влияние искусства значительно уменьшилось, когда его проводниками стали наемные Сноумены или Сандерсы, а не дерзкие и вдохновенные Бичем или Дягилев.

По мере того как администраторы все глубже вживались в роль маэстро, происходили и заметные изменения в практике проведения концертов. Если музыкальные руководители прежде всего стремились к широко рекламируемым представлениям хорошо отрепетированных и тщательно выбранных произведений, менеджеры концертных

залов преследовали более высокие цели. Им надо было обеспечить сбалансированный бюджет и одобрение плательщиков. Помимо каждодневных проявлений раболепия перед политиками и спонсорами, это требовало и нелепых вложений в странное искусство маркетинга. При составлении программ они руководствовались не музыкальными императивами, а политкорректностью и деловыми соображениями. Американский композитор Гюнтер Шуллер критиковал менеджеров за то, что они позволили «корпоративной ментальности» доминировать над концертными планами, но к нему мало кто прислушивался. Главным фактором концертной деятельности стала выгода.

В конце концов Эрнесту Флейшману не удалось найти простого решения проблем Лондонского филармонического оркестра. Он отказался от дальнейших попыток, поставив на новую должность артистического директора собрата-администратора Сержа Дорни, ранее работавшего на Фламандском фестивале. «Эрнест чувствует, что с назначением Сержа коллектив оказался в самых надежных руках», — с надеждой сказал председатель оркестра61. Спустя неделю в Лос-Анджелесе, увидев, что реализация его диснеевской мечты отодвигается во все более туманное будущее, Флейшман наконец отказался от борьбы и объявил об уходе в отставку с июня 1997 года. «Будет очень трудно найти кого-то, кто смог бы продолжить дело Эрнеста», — заявил президент Лос-Анджелесского филармонического оркестра62. Если раньше оркестры стремились привлечь к себе лучших дирижеров, то теперь их выживание зависело от

деловых качеств нанимаемого ими администратора.

В настоящее время лишь в очень немногих городах есть музыкальные руководители, обладающие достаточной прозорливостью или настойчивостью, чтобы возродить музыкальную жизнь. Только немногие дирижеры могут заглянуть дальше своих профессиональных забот и личных амбиций. Они делят свою жизнь между несколькими городами и ограничивают свое меню личными пристрастиями. К концу века уже не останется дирижеров моложе пятидесяти лет, которые в равной степени владели бы основным концертным репертуаром от Баха до Шостаковича.

Последний акт спектакля с участием слабеющего музыкального руководителя разыгрался в опустевшем городе в середине 1994 года. Во вторую неделю августа трудно выбрать менее подходящее место, чем Париж, для претворения в жизнь громких планов, если вы хотите довести их до сведения общественности. Население и журналисты выезжают на Ривьеру, и только туристы стоят, разинув рты, перед храмами искусства. Однако именно в середине августа оперные труппы собираются

для репетиций к открытию сезона. Музыкальный руководитель «Опера-Бастилия» Мюнг Ван Чунг, только что с успехом выступивший на фестивале во Флоренции, готовился взяться за «Симона Бокканегру» Верди. Чунг, сорокаоднолетний кореец, воплощал в себе творческую совесть уставшей от потрясений компании. В течение пяти лет Чунгу, занявшему свою должность после того, как ряд ведущих дирижеров объявил о бойкоте «Бастилии» после увольнения из нее Даниэля Баренбойма, удавалось сохранять хладнокровие в атмосфере трудовых конфликтов и политических капризов, этих неизменных атрибутов парижской оперы, прекрасно показанных в фильме Иштвана Сабо «Встреча с Венерой». Удерживая своих музыкантов сочетанием наивного идеализма и коммерческой дальновидности, он довел качество оркестра и хора до высокого уровня, свидетельством чему стал престижный договор о записях с «Дойче граммофон». Его собственные достижения были вознаграждены заключением нового щедрого контракта стоимостью два с половиной миллиона франков (330 тысяч фунтов стерлингов) в год, с помпой подписанного прежним директором «Бастилии», миллионером с социалистическими убеждениями Пьером Берже. Несмотря на смену правительства, у Чунга, таким

образом, имелись все основания не опасаться за свое положение.

Однако, когда Чунг подъехал к служебному входу, некий служащий преградил ему путь и вручил письмо от только что назначенного нового генерального директора Парижской национальной оперы Юга Галля с уведомлением о немедленном увольнении и о запрете входа в помещение театра. Чунг испытал шок. «Со мной обошлись, простите за выражение, как с дерьмом, — сказал он мне, утратив от потрясения и злости свою обычную сдержанность. — Они заявляют, что я выбрал увольнение, поскольку отказался заново обсуждать контракт. Это неприкрытая ложь. Я всегда готов делать все, что от меня требуется, чтобы помогать Опере, даже вести новые переговоры, но они пренебрегли моими правами артиста».

«Я вел себя абсолютно корректно в отношении г-на Чунга в течение шести месяцев», — объяснял Юг Галль, в прошлом правая рука Рольфа Либермана, назначенный голлистами для выведения «Бастилии» из кризиса и устранения ее нарастающего дефицита в семьдесят миллионов франков (восемь миллионов фунтов). Ранее Галль руководил Женевской оперой с весьма жестким бюджетом и прославился своей способностью противостоять профсоюзам и агентам артистов. «Я собираюсь навести порядок в этом доме, — заявил он. — Мне придется заморозить зарплаты и произвести сокращения. Г-н Чунг хотел бы стать самым высокооплачиваемым музыкальным руководителем

на земле. Почему артисты должны получать одну и ту же зарплату в Ла Скала, Вене, Берлине, немного меньше в Лондоне — и в два раза больше, если они приехали в Париж? Я не французская корова и доить себя не позволю. Я могу прожить без власти, но кое-кто нуждается в руководстве»63.

Нельзя сказать, что эти две версии событий у служебного входа в «Бастилию» опровергают одна другую; скорее создается впечатление, что оба главных действующих лица рассказывают о разных событиях и на разных языках. Любой прочитавший об этом происшествии сразу же вспоминал о запутанной ситуации, сложившейся в 1989 году вокруг Баренбойма, когда энергичного музыкального руководителя с ясными, хотя и не всегда удобными творческими взглядами вытеснил с занимаемого места человек, назначенный по политическим соображениям и обвинивший его в алчности и неуступчивости. В обоих случаях французское общественное мнение ополчилось против непонятливых иностранцев. В

обоих случаях спор мог быть разрешен предсказуемым образом — с помощью тайной выплаты миллиона долларов отступного изгнанным дирижерам.

Однако на этом сходство кончалось. Увольнение Баренбойма попало в заголовки мировой прессы и вызвало протесты дирижеров всех конфессий, начиная с Караяна. Изгнание Чунга спустя пять лет специально было приурочено к мертвому августовскому сезону и улажено до окончания лета. Ни один маэстро не возвысил возмущенного голоса, и хотя оркестр предложил Чунгу организовать забастовку в знак солидарности, он вежливо отклонил их участие. «Я не хочу ничего, что могло бы нанести ущерб театру, — сказал он. — Это только даст им основание обвинить меня в том, что я хочу меряться с ними силой». В его одиночестве, выбранном по принципиальным соображениям, чувствовались подкупающее достоинство и уязвленный шарм. В отличие от Баренбойма, занимавшего одновременно пост музыкального руководителя в Чикаго, Чунг не позаботился о путях отступления. Он полностью посвятил себя «Бастилии» и ее музыкантам, проводя недели в министерских кабинетах, выторговывая право на пенсии и места на автостоянке для вторых скрипачей и престарелых альтистов. Он был музыкальным руководителем в полном смысле этого слова, и никто из слышавших его записи на «Дойче граммофон» никогда не согласился бы, что он заслужил увольнение.

«Я не могу принять сравнение с Даниэлем Баренбоймом, — жаловался Чунг. — Баренбойм никогда не дирижировал в "Бастилии". Я проработал там пять лет, и даже они признавали, что я добился неплохих результатов. Мы все ждали, чтобы какой-то настоящий

профессионал, вроде г-на Галля, взял в свои руки контроль над жизнью театра. Но он продемонстрировал отсутствие какого бы то ни было уважения к любому человеку в этом доме. Он достаточно наговорил мне. Просить музыканта, чтобы он принял его условия, это то же самое, что заставить меня уйти в артистический донжон64* в качестве пленника на три года. Они хотят, чтобы я принял все, что он мне диктует. Но как я смогу смотреть в глаза музыкантам?»

Галль не оспаривал обвинения. «У каждого творческого решения есть свои финансовые последствия, — сказал администратор. — По условиям контракта г-н Чунг имел право вето. Я не могу жить с сознанием, что человек в

соседней комнате держит в кармане гранату. Ответственность должна лежать только на одном человеке, и этот человек — я».

За несколько следующих дней их конфронтация выродилась в своеобразный фарс, поскольку Чунг с контрактом в руке явился в суд и добился судебного ордера, обязывавшего администрацию «Бастилии» дать ему возможность дирижировать. Пятьдесят оркестрантов аплодировали этому решению с галереи для публики. Но когда музыкальный руководитель приехал в «Бастилию», его снова не пустили внутрь.

По любому англосаксонскому законодательству такое событие рассматривалось бы как вопиющее неуважение к суду и могло бы привести к взятию Галля под стражу. Во Франции же оно открыло пути к частным переговорам между администратором, назначенным правительством, и судьей апелляционного суда. В результате Галль пошел на уступки и разрешил Чунгу войти в театр, однако с оговоркой, что тот больше там не работает. Галль отказался восстановить Чунга на работе, несмотря на предложение бесплатно дирижировать спектаклями в течение шести лет. Поняв, что заниматься музыкой в Париже ему не дадут, Чунг поручил своим адвокатам вести переговоры о финансовом соглашении.

Ключевое различие между его случаем и случаем Баренбойма заключалось в масштабах и намерениях их оппонентов. Берже, как отмечал музыкальный критик Ален Ломпеш в «Ле монд», был «независимым франтом, обладавшим лишь одной специальностью — он считался другом президента Миттерана»65. Галль же являлся уважаемым профессионалом в оперном деле, и посвященные люди считали его лучшим кандидатом на эту невыносимую работу. Англофил в одежде и вкусах, он скрывал свою всем известную жесткость за изысканными манерами. Впрочем, в отношении дирижеров он вел себя непреклонно. В Женеве Галль проводил низкобюджетные сезоны с приглашенными английскими и американскими певцами и умными режиссерами,

но без постоянного дирижера. Средства массовой информации приписывали руководителям компаний, подобным Галлю, заслуги творческих новаций, а музыкальных руководителей рассматривали всего лишь как предмет роскоши.

«С моим характером и моим опытом, — говорил Юг

Галль, — я не вижу необходимости в музыкальном руководителе». Зловещие слова влиятельного оракула! Они означали неизбежность властного руководства в музыке и пренебрежение к музыкальному компоненту оперы. Однако в определенной степени они вполне соответствовали духу времени» в котором армии не могут выпустить ракету без санкции бухгалтеров министерства обороны, а решения о жизни и смерти выносят не врачи, а администрации клиник.

Вероятно, Галль понимал, что его заявление прозвучало резковато, и смягчил его рассуждениями о том, что ему придется «найти кого-то, кто стал бы музыкальным советником или постоянным репертуарным дирижером». Его выбор пал на Джеймса Конлона, спокойного американца, занимавшего пост генералмузикдиректора в эффективно управляемом Кёльне. Предложение из «Бастилии» Конлон, сам себя называвший «полным фаталистом», прокомментировал кратко: «Моя карьера не закончится, если меня уволят»66.

Увольнение Чунга стоило компании контракта с фирмой звукозаписи и доверия со стороны молодых дирижеров. Первый сезон Галля был отмечен выступлениями сэра Георга Шолти и Сейджи Озавы, но ему не удалось осуществить запланированное сокращение штатов и на четверть. В сезоне 1994/95 года из-за несанкционированных забастовок был сорван каждый двенадцатый спектакль, что каждый раз означало миллион франков убытков. Сразу после ухода Чунга его оркестр и хор объявили забастовку, требуя равной оплаты с музыкантами на «Радио Франс». Отправляясь в оперу, люди никогда не могли быть уверены, что спектакль не отменят в последний момент.

Позиция Галля нашла дружную поддержку со стороны заправил мировой оперы. «То, что делает Юг, мало отличается от того, что делал Либерман», — сказал сэр Джон Тули, бывший генеральный директор Ковент-Гарден67. Однако независимо от того, удалось ли Галлю навести порядок в «Бастилии» или нет, стало ясно, что он одержал верх в суровой битве за руководство. Он войдет в историю как оперный босс, уничтоживший должность музыкального руководителя и сведший значение дирижера на своей шкале к нулю. После второго взятия Бастилии новый всемогущий менеджер имел все основания стать дирижером музыкального будущего.

IX

Фестивальный рэкет

Мало найдется летних курортных мест столь же уединенных и прекрасных, как деревушка Доббиако в Доломитовых горах. Расположенная в четырех часах езды от ближайшего аэропорта, Доббиако — рай для любителей пеших прогулок, измученных суматохой больших городов, место, где приятно «бродить среди гор [и] искать покой для одинокого сердца»1, как говорил Густав Малер. Чистый воздух, сверкающая вода, склоны, располагающие к восхождениям или лыжному спуску. Во времена Малера Доббиако (носившую немецкое название Тоблах) знали как станцию на железнодорожной магистрали Вена—Венеция—Мюнхен, где поезда пополняли запаси топлива. Сегодня она расположена вдали от основной дороги и представлена лишь маленькой точкой на карте.

Поздним летом 1907 года Малер сошел здесь с поезда. Он скорбел о смерти дочери, его здоровье пошатнулось, его гегемония в Вене рушилась. В этих безмятежных местах он обрел покой и провел три последних лета своей жизни в домике, снятом в соседнем селении Альт-Шлюдербах, где, любуясь лугами и бродя среди озер, сочинил поэму самоутешения «Песнь о земле», а также Девятую и Десятую симфонии. Принадлежащая владельцу гостиницы охотничья хижина, где он писал свои партитуры, обветшала, но сохраняется, как святыня.

Когда в 1980-х годах музыка Малера снова завоевала концертные залы мира, власти Доббиако заказали памятник для деревенской площади, переименовали главную улицу в честь композитора и организовали ежегодный Малеровский фестиваль. Неделя концертов в школьном зале и международный научный симпозиум привлекали почитателей Малера из всех стран Центральной Европы. Фестиваль, обходящийся примерно в сто тысяч фунтов, так же далек от современного мира, как и сама деревня. Здесь нельзя купить записи Малера или прочесть его биографию. Не продаются футболки или брелоки для ключей с портретом Малера, не выпускаются сувенирные

шоколадные шарики с его изображением на обертке, «Фиат» или «Пирелли» не оказывают спонсорскую помощь. «Мы всего лишь маленькая деревня», — объяснял один из организаторов фестиваля, твердо намеренных сохранить эти традиции и впредь.

С точки зрения музыкальных критиков, Доббиако представляет собой анахронизм в реактивной гонке фестивалей, начинающейся «Музыкальным маем» во

Флоренции, переходящей затем в Глайндборн и доходящей до апофеоза в середине лета в Байройте и Зальцбурге, Эдинбурге и Люцерне. Как и на этапах «Гран При», каждый отдельно взятый пункт — лишь промежуточная остановка каравана звезд и поклонников, порхающих с одного фестиваля на другой, едва успевая менять одежду и валюту. Байройтская Изольда дает сольные концерты в Зальцбурге; американский оркестр переезжает из Эдинбурга в Люцерн; если Фигаро простудится в Глайндборне, из Бреген-ца срочно вызывают дублера. То, что начиналось как местное выражение творческого духа, превратилось в сеть постоянно действующих учреждений, поддерживаемых государственными субсидиями и неразрывно вплетающихся в глобальную стратегию.

Переезд на поезде из Доббиако в Зальцбург — не более трех пересадок в удачный день — способен вызвать шок, сравнимый по тяжести с сердечным приступом. Если деревушка в Доломитовых горах встречает вас единственным фестивальным транспарантом возле туристического бюро, то в альпийском городе портреты артистов выставлены в каждой витрине, а рекламные слоганы украшают даже дверцы такси. «Дойче граммофон», знаменитая «желтая этикетка», раздает желтые дождевики промокшим посетителям в своем фестивальном офисе. Зальцбург настолько важен для звукозаписывающей индустрии, что некоторые фирмы тратят до половины своего рекламного бюджета на фестиваль; известно, что одна компания отдала три четверти миллиона немецких марок только за одну витрину. Стотысячные продажи компакт-дисков неспособны возместить эти затраты. Зальцбург — это место, куда люди, занимающиеся записями, приезжают по серьезным делам. Ни один серьезный представитель музыкального мира не приедет сюда просто отдохнуть. Музыка—дело важное, и сделки здесь заключают нешуточные.

Невинные гости попадают здесь в цитадель чудовищно высоких цен и беспощадной погони за выгодой. Начало концертов назначают в зависимости от пожеланий владельцев основных ресторанов, а такого понятия, как аншлаг, просто не существует. За известную цену всегда можно получить билеты (и столики) либо у мажордома вашей гостиницы, либо возле служебного входа у корыстолюбивых личных помощников прославленных певцов.

Согласно отчету генерального аудитора, за месяц

выступлений в Зальцбурге музыканты Венского филармонического оркестра могут заработать больше, чем за целый год. Дирижеры, которые не хотят, по принятому обычаю, поручать репетиции своим работающим за половинную плату ассистентам, объясняют, что фестиваль — это время отдыха и разрядки. Если исполнение не отвечает ожиданиям маэстро, он всегда может назначить дорогостоящие дополнительные репетиция. Тех, кто протестует против этого порядка — как, например, это сделал итальянец Риккардо Шайи в 1997 году, — больше на фестиваль не приглашают.

Больше всего денег в Зальцбурге делают на Моцарте, изгнанном отсюда мальчиком-подростком и удостоившимся памятника только через пятьдесят лет после смерти. Им торгуют на конфетных обертках, галстуках, шарфах, зонтиках и куклах, причем большая часть этих товаров производится на Дальнем Востоке для продажи туристам, среди которых преобладают японцы. Даже место, где родился Моцарт, представляет собой грубую подделку. Источник поступления доходов не смущает Зальцбург.

Паломники, посещающие Мекку, Лурд или Амритсар, знают, что местные торговцы будут обирать их во имя веры. Зальцбург не предоставляет духовной компенсации. Культ Моцарта, царящий в нем, насквозь фальшив, а главным хитом остается голливудский мюзикл «Звуки музыки», приукрашивающий недавнюю историю2. В фестивальном Зальцбурге мало правды и почти нет красоты. И все же Зальцбург, откуда берут исток все современные фестивали, был задуман как идиллия для артистов, как их убежище от низменного материализма повседневности. Его отступление перед мамоной нанесло смертельный удар по музыкальному идеализму.

Когда режиссер Макс Рейнхардт еще до Первой мировой войны придумал Зальцбургский фестиваль, он мыслил утопически. Его концепция «Фестшпиля» уходила корнями в средневековые немецкие «фесты», во время которых богатые и бедные, землевладельцы и крепостные собирались вместе, чтобы посмотреть представление страстей под эгидой объединяющей Церкви. Подобные мероприятия предназначались для очищения душ верующих и обращения исполнителей к служению божественным целям. Исторические фантазии Рейнхардта плохо сочетались с его стремлением модернизировать немецкую сцену. Он ввел либеральный стиль интерпретирующей режиссуры в

берлинском «Дойче театр», изобретательно использовал освещение, осуществил массовые

постановки под открытым небом. Он возглавил еще две театральных труппы, положив начало экспрессионистскому театру и поддерживая молодых авторов; он редко обращал внимание на неудачников. Рейнхардта, которому на заре века исполнилось всего тридцать лет, можно назвать Кеннетом Брана3* своего времени. К пятидесяти годам он стал Питером Холлом4*, достаточно богатым, чтобы купить себе замок семнадцатого века Леопольдскорн, откуда он мог любоваться Зальцбургом и придумывать сцену, на которой выступали бы не звезды, а содружество артистов, посвятивших себя только лишь искусству. При всех своих прогрессивных устремлениях» в частной жизни Рейнхардт предпочитал ценности барокко. По мере приближения австро-германского поражения в Первой мировой войне он все глубже погружался в свои мечты.

Рейнхардт привязался к Зальцбургу, еще будучи молодым актером, и в 1903 году напомнил о нем драматургу Герману Бару, предложив использовать город в качестве стартовой площадки для труппы «Сара Бернар — Элеонора Дузе». Если бы удалось оторвать великих артистов от больших городов, думал он, они смогли бы достичь вечно ускользающего совершенства. Из идеи ничего не получилось, хотя Бар нажимал на политические рычаги в Вене и рассказывал о прекрасной мечте своим протеже, писателям Гуго фон Гофмансталю и Стефану Цвейгу. Да и сам Зальцбург не проявил особого интереса ни к этой затее, ни к организованному в 1906 году оперному фестивалю, посвященному стопятидесятилетию Моцарта, на котором дирижировали Густав Малер и Рихард Штраус.

Однако через двенадцать лет Австрия была уже другой страной, а Зальцбург — другим городом. Империи больше не существовало, население голодало, а бывшая альпийская резиденция архиепископа внезапно возродилась к жизни, почувствовав себя вторым городом новой республики. Он нуждался в новой эмблеме и в июле 1918 года отправил к Рейнхардту эмиссаров, чтобы узнать, не расстался ли он с мечтой о фестивале. Рейнхардт ответил расплывчатым эссе об утраченной девственности и необходимости объединить «бесчисленных людей, которые смогут выжить в это страшное время благодаря Искусству»5.

Он призывал к театру без барьеров между актерами и публикой и с самой серьезной программой. Зальцбург был в

замешательстве. Со своими коллегами Рейнхардт говорил в более точных выражениях о необходимости найти возможности летней работы для актеров и музыкантов страны. Он нашел сторонника в лице известного полемиста, который, глубоко проникшись местным патриотизмом, внезапно выдвинул на авансцену Моцарта. Сразу после войны Гуго фон

Гофмансталь начал вести кампанию за организацию музыкального и театрального фестиваля. «Мы хотим взять Зальцбург и превратить Моцарта и его родной город в истинно австрийский символ творческого созидания», — заявил он6. Гофмансталь, писавший в юности восхитительные стихи, стал, когда иссякла его муза, либреттистом опер Рихарда Штрауса. Он шокировал приличное общество «Электрой» и успокоил его «Кавалером розы». Вместе с Рейнхардтом он в 1911 году возродил средневековое моралите «Имярек», поставленное под открытым небом в Берлине. Оба сотрудничали со Штраусом при созданий «Ариадны на Наксосе» и обнаружили у себя общее пристрастие к архаике.

Гофмансталь рассматривал Зальцбургский фестиваль как «моральную миссию», необходимую поправку к современности. Для достижения этой цели он готов был использовать любые средства — в том числе и опасные настроения немецкого расового превосходства. Он проповедовал единство «всех форм театрального выражения, произрастающих на земле Южной Германии»7, и кровное родство между культом Вагнера в Байройте и культом Моцарта в Зальцбурге. В то время единственный музыкальный фестиваль в Европе проводили в Байройте, но посвящался он исключительно Вагнеру, а его проведение считалось (и считается до сих пор) внутрисемейным делом. Зальцбургу, в представлении Гофмансталя, предстояло стать святилищем всей немецкой музыки и драмы. Он привлек к организации фестиваля Рихарда Штрауса, самого известного из современных немецких композиторов, а также Франца Шалька, с которым тот делил пост директора Венской оперы, и Альфреда Роллера, малеровского сценографа, предложившего разработать оригинальный зальцбургский стиль исполнения Моцарта.

Идея с Моцартом не успела полностью созреть, когда Рейнхардт неожиданно перешел к практическим действиям. 22 августа 1920 года почти без предупреждения он поставил «Имярек» в адаптации Гофмансталя на площади перед

Зальцбургским собором. Места были раскуплены баварцами и венцами, и после пяти представлений пришлось дать шестое, специально для жителей Зальцбурга. «Священники говорили, что пьеса оказалась сильнее любой проповеди»8, — заявил постановщик, и «Имярек» стал предтечей Зальцбургского фестиваля. «Из открытых дверей собора исходил голос Господа, взывавший к Имяреку, — рассказывал один англичанин, побывавший на представлении. — С высоких башен пели трубы. В послеполуденной тишине, когда всякий вблизи или вдали слышал свое имя — «Jedermann! Jedermann!», — самые разнообразные повседневные звуки обретали особое значение: хлопанье голубиных крыльев, перезвон часов. Вход

кортежа Имярека на площадь производил волнующее впечатление, он медленно приближался, за ним следовали Горе и Раскаяние… Я никогда не видел зрелища, исполненного такой выразительности, мощи и сладостной красоты»9. Идеалы Рейнхардта мгновенно нашли свое воплощение. Только венский иконоборец Карл Краус10* пытался привлечь внимание общественности к непомерным ценам на билеты и возможным последствиям богохульства на ступенях собора.

На следующее лето в Зальцбурге состоялся первый концерт под управлением Бернхарда Паумгартнера, директора академии «Моцартеум». Штраус, презиравший зальцбургскую провинциальность Паумгартнера, грозил выйти из состава организационного совета фестиваля, но затем передумал и в 1922 году перенес из Вены четыре постановки опер Моцарта с потрясающим составом исполнителей и великолепным Венским филармоническим оркестром. Любители музыки хлынули в Зальцбург. В конце августа социалистическая партия потребовала изгнания всех туристов и восстановления до-фестивальных цен на продукты.

Местные безработные угрожали меломанам дубинками. Уступая мощному давлению, заместитель губернатора провинции издал постановление, предписывающее туристам покинуть город к 3 сентября, то есть к тому времени, когда фестиваль уже благополучно завершился. Среди жителей, не получивших прямой выгоды от фестиваля, росло недовольство, но те из горожан, кто умел считать — политики, владельцы отелей и магазинов, епископы, — быстро извлекли свою выгоду. Уже в 1922 году журналисты писали о представителях городских властей, продававших

свои бесплатные пригласительные билеты гостиничным портье. По мере того как слава фестиваля росла, Зальцбург становился обязательным местом проведения отдыха для сибаритствующих стальных магнатов и валютных спекулянтов, которые целым днями разъезжали по прелестным окрестностям города в своих «даймлерах», останавливаясь для лукулловых пиров в деревенских гостиницах, и возвращались к тому времени, когда могли насладиться лучшей музыкой и спектаклями во всей Европе.

Приезжавшие в Зальцбург артисты, вдохновленные идеями Рейнхардта, показывали лучшее, на что были способны, почти не задумываясь о вознаграждении. Сам Рейнхардт отказался от оплаты, его примеру последовал и дирижер Артуро Тосканини. Гофмансталь брал только половину того, что ему причиталось, а многие певцы ради счастья выступить в подлинно моцартовской атмосфере и в компании с ведущими мастерами соглашались приехать при условии оплаты дорожных расходов. Паумгартнер бесплатно дирижировал

серенадами Моцарта под звездным небом. Тосканини никогда не чувствовал себя таким свободным, как в Зальцбурге, где он мог ходить в забавном берете, махать рукой поклонникам из открытого «кадиллака» и даже не взрываться по поводу каждой случайной фальшивой ноты. По вечерам Франца Шалька чаще всего можно было видеть за шахматной доской в «Кафе Базар», где он расслаблялся за пять минут до того, как должен был взмахнуть палочкой в «Фиделио». Александр Моисеи11, первый исполнитель роли Имярека, восседал в том же кафе во главе длинного стола, окруженный поклонниками.

Обычно первый вечер фестиваля заканчивался грандиозным банкетрм в сказочном замке Рейнхардта. Стефан Цвейг, самый популярный автор биографий в Европе, устраивал соперничающие с ним по роскоши приемы на своей вилле в Капуцинерберге. Цвейг и Рейнхардт никогда не ходили в гости друг к другу — вовсе не из-за личной неприязни, а чтобы не обидеть Гофмансталя, болезненно ревниво относившегося к высоким гонорарам Цвейга.

В разное время в доме Стефана Цвейга бывали нобелевские лауреаты Ромен Роллан и Томас Манн, композиторы Морис Равель и Бела Барток; визионеры Г. Дж. Уэллс и Джеймс Джойс. Карл Цукмайер, самый кассовый драматург Германии, принимал гостей неподалеку, в Хенндорфе. «К нам приезжали по шестнадцать человек, —

писал он, — и для меня осталось загадкой, как мы находили место для всех... Тут бывал Шаляпин, великий русский певец, со своей женой, несколькими друзьями и прелестными дочками... Тут бывал голландский ученый, недавно передавший драгоценные музыкальные архивы Вене. Тут бывал режиссер, католический священник из Германии, несколько писателей, несколько актеров и музыкантов с женами или подружками»12. Для того, чтобы разделить дух фестиваля, богатство не требовалось. «Мы ездили в Морцг, это за несколько миль от города, через поля, — вспоминал английский критик Невилл Кардус. — Мы садились под кустами сирени за столы, накрытые скатертями в краснобелую клетку, и с нами были музыканты Венского филармонического — веселые, ироничные и, что меня поражало, шумные, как дети. Майрекер, первая скрипка... требовал, чтобы я непременно съел омлет, хотя за обедом я уже ел форель с картофелем. Милая официантка принесла омлет на высоко поднятом подносе. Мне показалось, что он был сделан из снега, воздуха и музыки. Майрекер вытянулся, словно солдат на параде, отдал честь омлету и сыграл первую из величественных тем "Императорского вальса"»13.

Скандалы, связанные с дефицитом средств и предпочтением тех или иных артистов, подогреваемые венской прессой, не могли бросить

тень на благородные цели фестиваля. В 1927 году завершилось строительство концертного зала, скромно украшенного, но оборудованного для любых постановок, кроме самых грандиозных опер. В том же году Баварский банк выделил средства на фестиваль, а компания Томаса Кука предложила пакет туристических услуг, включавший восьмичасовой переезд на поезде из Цюриха. В Зальцбург приехали первые американцы, среди них — киномагнат Луис Б. Майер, сидевший как равный среди других зрителей на «Имяреке», вытирая пот со лба. «В Америке это поставить не удастся, — предупредил он Рейнхардта. — Там слишком много богатых людей»14.

Смерть Гофмансталя в июле 1929 года, настигшая его, осиротила колонию артистов, выросшую вокруг администрации фестиваля. Однако в 1930 году удалось провести самый длительный фестиваль, на котором были поставлены шесть опер и четыре драматических спектакля и продано шестьдесят тысяч билетов, то есть вдвое больше, чем насчитывалось жителей в Зальцбурге. Город посетили два британских премьер-министра и президент Франции,

фестиваль принес большой доход. Менее чем за десять лет в Зальцбурге удалось создать модель фестиваля нового времени. Этому фестивалю следовало быть интеллектуальным и в то же время жизнерадостным, желанным для богатых и доступным для менее обеспеченных, привлекательным для лучших артистов, но приносящим им достаточно скромные доходы. Он проходил в самый сонный месяц года, но предлагал все самое совершенное. И прежде всего он означал возрождение веры в искусство как в вечное лекарство от людских бед. И подобно большинству нововведений межвоенного периода его вскоре начали копировать — и коррумпировать.

Одним из первых Зальцбургский фестиваль посетил английский землевладелец Джон Кристи, решивший отдохнуть от строгостей Байройта. Лысый и одноглазый выпускник Итона, усвоивший там основные итонские ценности (Британия — центр Вселенной, Вагнер — кульминация музыки), построил в своем имении в Сассексе органный зал, где проводил концерты с участием не чуждых музыке друзей и молодых профессиональных музыкантов. В 1931 году, в солидном сорокавосьмилетнем возрасте, он влюбился в неприметную певицу — сопрано Одри Милдмей, на двадцать лет моложе его, с которой распевал дуэты. Они провели медовый месяц в Зальцбурге, и по возвращении домой Кристи перестроил свое Глайндборнское поместье в оперный театр.

Он собирался поставить «Кольцо нибелунгов» летом и «Парсифаля» к Пасхе, но сцена оказалась мала, в зале помещалось всего триста слушателей, а Одри могла петь Сюзанну, но никак не Брунгиль-ду. Глайндборн оказался созданным для Моцарта. В 1934 году дирижер Фриц Буш и продюсер Карл Эберт, работавшие вместе над «Похищением из сераля» в Зальцбурге в 1932 году, открыли Глайн-дборнский фестиваль «СвадьбойФигаро» и «Так поступают все». Критики сразу заговорили об «английском Зальцбурге», а «И-Эм-Ай» направила автобусы со звукозаписывающим оборудованием, чтобы увековечить самые свежие спектакли, когда-либо ставившиеся на Британских островах и исполнявшиеся безупречным составом на итальянском языке. «В постановке моцартовских опер, — писал просвещенный Дж. Э. Уэстрап в "Дейли телеграф", — Глайндборн установил стандарты, которых Зальцбург… вряд ли сумеет достичь».

Кристи известил о проведении своего фестиваля всего за месяц до начала. Он рассчитывал, что на открытие прибудут

меценаты в смокингах. В антрактах гостей угощали ужином стоимостью в полгинеи или пять шиллингов (примерно столько же стоило возвращение в Лондон в вагоне первого или второго класса), а также вечерним чаем. Слушатели могли также устроить пикник на газоне. Предусматривалось помещение для водителей, «где слугам предлагали прохладительные напитки по разумным ценам»15. Билеты стоили по два фунта — дорого, но не чересчур, и зал заполняли всевозможные скучные английские богатеи и меломаны. «Бедные могли приехать в Глайндборн,. если обладали достаточным энтузиазмом, чтобы скопить на это деньги, — отмечал один музыкальный критик, — но им это было легче, чем богатым, поскольку те приезжали туда только потому, что так полагалось»16. «Хотя бедному человеку это посещение может обойтись в большую сумму, чем он обычно привык тратить, — проповедовал историк искусств Герберт Рид, — тем не менее искусство значит слишком много, и жертвы, которые мы должны быть готовы принести во имя искусства, насущно необходимы, чтобы принимать во внимание какие-либо соображения социального неравенства или даже думать о нем. Трагично, если Глайндборн превратится в очередное светское мероприятие — это разрушило бы его цели и убило бы сам дух затеи»17.

Первый сезон обошелся Кристи менее чем в десять тысяч фунтов — ничтожная сумма для человека, владевшего сотней тысяч акров земли, строительной компанией, крупнейшей фирмой по поставке автомобилей в Сассексе и длинной полосой побережья в Северном Девоншире. Он не скупился на расходы и оставался неизменно преданным мужем трудолюбивой Одри — по словам коллег певцов,

«хорошей профессионалки, честно и по праву завоевавшей свое место в труппе»18. Он расширил зал, чтобы вместить шестьсот, а потом и восемьсот слушателей, но при этом жившая по соседству семья Кристи неизменно делала все, чтобы сохранить частный характер фестиваля, встречая артистов как друзей, а посетителей — как своих гостей. Эксцентричность самого Кристи вносила домашнюю нотку во все происходящее. Он никогда не носил кальсоны и брючный ремень, не страшась возможности случайного оголения. Когда приехала королева-мать, он вынул свой стеклянный глаз и вложил ей в руку. Он отчитал племянника короля, забывшего надеть смокинг. Увидев молодого учителя, катавшего в коляске грудного младенца, пока его жена

смотрела второй акт «Фигаро» (супруги смогли позволить себе купить лишь один билет), Кристи поручил спящего ребенка жене садовника и усадил благодарного отца в своей личной ложе. Если ему нравился кто-то из молодых вокалистов, он платил ему дополнительное вознаграждение.

Кристи представлял собой английский анахронизм, но история была на его стороне. Глайндборн, открывшийся в первый год «тысячелетнего рейха», стал раем для талантливых беженцев, стремившихся пересадить на новую почву искусство, разрушавшееся Гитлером. Эберт и Буш приняли на работу дармштадтского администратора Рудольфа Бинга, преподавателя по вокалу Яни Штрассера и, на один сезон, блестящего берлинского художника Каспара Неера. Вокальная труппа представляла собой гремучую смесь высланных и лояльных режиму немецких и итальянских певцов, но буколический пейзаж окрестностей смягчал политические страсти, а отсутствие каких-либо других занятий заставляло их репетировать иногда почти до утра. «Даже работа здесь более привлекательна, чем ночная жизнь в Льюисе19*», — отмечал Буш20.

Большинство артистов жили в коттеджах на территории имения Кристи, а в его гараже всегда находились машины, готовые отвезти их куда угодно. На протяжении нескольких недель они могли не думать ни о чем, кроме музыки, а исполнявшаяся ими музыка постепенно приближалась к тому совершенству, которое рисовалось Рейнхардту с высоты его зальцбургского замка.

Тем временем Зальцбург испытывал на себе тяготы экономического спада. Подъем немецкого национализма отозвался уродливым эхом в среде местных противников фестиваля, и первой его жертвой стал Моисси, чья карьера в «Имяреке» рухнула в результате скандала, связанного с главным хирургом зальцбургской больницы, неким Эрнестом

фон Караяном. Моисси попросил доктора Караяна, часто посещавшего фестиваль и иногда игравшего второй кларнет в оркестре «Моцартеума», разрешить ему присутствовать при родах, чтобы описать этот процесс в своем романе. Караян получил согласие роженицы в обмен на скромное вознаграждение, но потом женщина передумала и сообщила в газеты правого толка о нанесенном ей оскорблении. Моисси подвергся жестоким нападкам нацистов, объявивших его (ошибочно) евреем. Во время представления «Имярека» в Венском театре его забросали тухлыми яйцами, группы женщин накидывались на него с проклятиями, старые друзья

подвергли остракизму. Архиепископ Зальцбурга потребовал, чтобы его выгнали с фестиваля, и в апреле 1932 года Моисеи уволили. Он стал первым, но далеко не последним из основателей фестиваля, вынужденным уехать с чувством горечи.

Следующим на очереди оказался Цвейг. Придя к власти в Германии, нацисты жгли его книги на площадях и стирали его имя с афиши оперы, которую он написал вместе с Рихардом Штраусом. Местная полиция обыскивала его виллу в Зальцбурге. Будучи человеком нервным, Цвейг продал все имущество и эмигрировал в Англию, оттуда — в Бразилию, где и покончил с собой. Рейнхардт, также находившийся под прицелом нацистов, уехал работать в Голливуд и возвращался домой только на время фестивалей. «Самое приятное в этом фестивальном лете то, — говорил он Цукмайеру, — что каждое из них может оказаться последним… ты ощущаешь вкус мимолетности на кончике языка»21.

Впрочем, бурлящему миру Зальцбург тридцатых годов представлялся уникальным островком толерантности, привлекавшим все более пеструю толпу артистов и слушателей. Артуро Тосканини, покинув проникнутый духом нацизма Байройт, бросил вызов тамошнему фестивалю образцовой постановкой «Майстерзингеров». Зальцбург ужасался стоимости ежегодных постановок маэстро, но приходил в восторг от наплыва его почитателей. Все усиливающийся культ личности Тосканини вызывал упреки в превращении фестиваля в «музыкальный Голливуд»22, но его стремление к совершенству разгоняло летнюю леность, а параллельные выступления Бруно Вальтера, Берн-харда Паумгартнера и Вильгельма Фуртвенглера не позволяли ему установить свою монополию. В любом случае, эра Тосканини длилась лишь четыре сезона. В феврале 1938 года, услышав о том, что канцлер Австрии отправился на встречу с Гитлером в Берхтесгаден, итальянец-антифашист телеграфировал из Нью-Йорка: «В виду изменения ситуации вынужден отменить свое участие»23. Спустя месяц Зальцбург встретил немецкие войска вскинутыми в нацистском приветствии

руками, кострами из горящих книг (единственное литературное аутодафе в Австрии) и референдумом, по результатам которого 99,71% горожан одобряли союз с Германией.

Идиллия закончилась. Йозеф Геббельс очистил фестиваль от евреев, конфисковал замок Рейнхардта и занял место

Моисси за столиком в «Кафе Базар». В фестивальном зале построили ложу для фюрера, и в августе 1939 года, в период подготовки к нападению на Польшу, Гитлер дважды совершал двадцатиминутную поездку из своего горного убежища, чтобы послушать оперы Моцарта. Фестиваль стал одним из звеньев в цепи намеченных нацистской партией развлекательных мероприятий «К силе через радость». Фуртвенглер, Клеменс Краус и Карл Бём покорно дирижировали.

В последнее мирное лето Тосканини присоединился к Вальтеру, Бушу, Сергею Рахманинову и Пабло Казальсу, принимавшим участие в новом мероприятии на швейцарском озерном курорте Люцерн. Труппа Глайндборнского фестиваля отправилась на гастроли по Бельгии и провела шестинедельный сезон в Англии. В последний вечер Кристи сообщил слушателям «важные новости». Он только что узнал, что впервые на памяти нынешнего поколения команда Хэрроу одержала победу над Итоном в ежегодном крикетном матче. Мир, заявил он, больше не будет таким, как прежде.

Во время войны Кристи предложил превратить Глайндборн в эвакуационный центр Для детей, пострадавших от бомбардировок Лондона. Зальцбург оставался храмом арийского искусства до 1944 года, когда по приказу Геббельса после покушения генералов на Гитлера фестиваль был закрыт. Восьмидесятилетнему Рихарду Штраусу, приехавшему на премьеру своей последней оперы «Любовь Да-наи», разрешили посмотреть генеральную репетицию, после чего он уехал в слезах и уже никогда не вернулся в этот город.

Американцы, освободившие Зальцбург в мае 1945 года, тем же летом провели там трехнедельный фестиваль. Город сильно пострадал от бомбежек, его переполняли беженцы. Еды не хватало, братание с оккупационными войсками не приветствовалось. Дирижера привозили из английской оккупационной зоны в закрытом грузовике. Исполнителей тщательно проверяли на предмет политической безупречности. Бёму, как приверженцу нацизма, выступить запретили, но в «Похищении из сераля» блистала Мария Чеботари, до конца остававшаяся любимым сопрано фюрера. Фестиваль проводили в пропагандистских целях, как свидетельство возврата к нормальной жизни.

Основная заслуга в возрождении Зальцбургского фестиваля принадлежит Бернхарду Паумгартнеру. В «Моцартеуме» его обвинили в еврейском происхождении и в сексуальных связях со студентами, и

он провел военные годы во Флоренции, где получил правительственную стипендию на исследовательскую работу. Вернувшись в Зальцбург, ни в чем не повинный Паумгартнер — вместе с пережившим ужасы Дахау Эгоном Хильбертом, бывшим главным администратором театров Австрии — занялся составлением программы на 1946 год.

Паумгартнер планировал построить весь фестиваль вокруг своего протеже, дирижера из Зальцбурга, добившегося огромного успеха в гитлеровском Берлине и теперь категорически не приемлемого для союзников. В свое время директор «Моцартеума» обратил внимание на сына местного хирурга Гериберта фон Караяна, и мальчика приняли на фортепианное отделение. Поскольку отец Гериберта день и ночь пропадал в клинике, Паумгартнер брал малыша с собой на прогулки в горы, играл с ним в теннис и футбол и научил кататься на мопеде. В январе 1917 года, когда Гериберту (позже он убрал из имени, полученного при крещении, среднюю гласную) было восемь лет, он играл в публичном концерте Рондо ре мажор Моцарта (К-485). Вскоре после этого Паумгартнер сказал ему: «Герберт, милый, ты никогда не станешь пианистом. Ты будешь дирижером»24. Дело в том, что во время игры в футбол Паумгартнер заметил в нем определенную физическую гибкость и стремление к лидерству. Поздравляя своего учителя с семидесятилетием, Караян вспоминал о «важнейшей беседе, во время которой вы объяснили мне, что я, с моим особым отношением к слушанию музыки, смогу найти истинное удовлетворение только в дирижировании… Я должен поблагодарить [Вас] за

этот важнейший стимул в моей жизни»25.

Подростком Караян наблюдал на фестивале, как Паумгартнер дирижировал сопровождением к премьере «Имярека» Макса Рейнхардта («Он не был хорошим дирижером», — говорил Караян26). Закончив в 1927 году «Моцартеум», он отправился изучать технологию в Вену, где жил вместе со своим старшим братом Вольфгангом. Однако вскоре он ушел из Высшей технологической школы и поступил в музыкальную академию, где не обзавелся друзьями, не ухаживал за девушками и не произвел впечатления на преподавателей. Невысокий, молчаливый, целеустремленный, через восемнадцать месяцев он вернулся домой и купил себе концерт с оркестром «Моцартеума». Караян-отец, игравший в тот вечер партию кларнета, позаботился, чтобы в зале собрались люди, способные оказать сыну профессиональную поддержку.

В оперном театре немецкого города Ульма в то время оказалось вакантным место дирижера. На директора театра оказали определенное давление, чтобы заставить его поехать за триста миль послушать зальцбургского дебютанта. Молодой дирижер произвел на него

хорошее впечатление, он дал ему возможность продирижировать «Фигаро», а потом предложил место с окладом в восемьдесят марок (тогда — сорок долларов) в месяц. За следующие четыре года Караян овладел в Ульме основным репертуаром, дирижируя примерно тридцатью операми в сезон. Он ездил на велосипеде в Байройт, чтобы послушать Тосканини, а лето чаще всего проводил на фестивале в Зальцбурге. В 1933 году Паумгартнер предложил ему фестивальный дебют — он дирижировал музыкальным сопровождением к рейнхардтовской постановке «Фауста» Гёте.

К этому времени двадцатипятилетний дирижер принял судьбоносное решение. Восьмого апреля 1933 года, в тот самый день, когда в немецких газетах появилось постановление об увольнении всех евреев из государственных учреждений, он вступил в национал-социалистическую партию. Вначале он подал заявление в Зальцбурге, а через три недели — и в Ульме, словно хотел убедиться, что оно не пропадет. Немедленной выгоды от этого шага он не получил. Вместо ожидаемого повышения управляющий в Ульме сообщил ему об увольнении и заявил, что здесь у Караяна нет перспектив. Он переехал в Берлин, где стал клиентом концертного агента Рудольфа Феддера, офицера СС и

помощника Генриха Гиммлера. Последовавшие за этим месяцы стали важнейшими в его биографии. В начале 1935 года, узнав, что в Берлин приехал директор Ахенской оперы, ищущий главного дирижера, он добился собеседования. «Я сказал ему: не давайте мне контракта, пока не посмотрите меня на репетиции. Если вам понравится, дайте мне возможность поставить первый спектакль в вашем сезоне. Если он мне удастся, тогда и берите меня»27.

Такая сверхъестественная уверенность в своих силах обеспечивала ему высокое положение в государстве, где ценили лидеров. За несколько месяцев он возглавил и оперу, и концертную сцену города, вытеснив менее способного нациста Петера Раабе. В двадцать семь лет он стал самым молодым генералмузикдиректором в рейхе, руководителем музыкальной жизни города с тысячелетней культурой и оркестром из семидесяти человек. Гитлеровский гимн, исполненный под его руководством сводным мужским хором из семисот пятидесяти человек, стал центральным событием партийного праздника в Ахене в 1935 году. Говорят, хотя никаких доказательств этому не найдено, что он был агентом службы безопасности (СД). После блестящего спектакля «Тристан и Изольда» в Берлинской государственной опере в октябре 1938 года светловолосого, голубоглазого, стройного и лояльного дирижера с подачи журналистов Геббельса стали называть «чудо-Караяном». К пятидесятилетию Гитлера его назначили капельмейстером Берлинской оперы. Глав иностранных

государств приводили на его концерты. После вторжения вермахта во Францию Караян дирижировал своим оркестром в оккупированном Париже. Он с готовностью согласился на роль символа зла, знаменосца идеи расового превосходства.

Геббельс использовал восхождение Караяна, чтобы убрать из Берлинского филармонического оркестра политически ненадежного Вильгельма Фуртвенглера, которого, однако, поддержал сам Гитлер. В апреле 1941 года Караяна, находившегося в Риме на гастролях с Берлинской государственной оперой, уволили из Ахейского театра за прогулы; в том же месяце бомбардировщики союзников разрушили здание Берлинского оперного театра. До конца Третьего рейха Караян выступал в качестве приглашенного дирижера с разными коллективами. В 1942 году он огорчил партийных чиновников, разведясь с первой женой, субреткой из Ахена, и женился на наследнице богатого промышленника Аните Гуттерман, внучке еврея. Хотя это обстоятельство не

сделало ее жертвой Нюрнбергских законов, такой выбор никак не мог считаться достойным для убежденного нациста.

Караян дирижировал в Париже за шесть недель до высадки союзников и оставался в Берлине почти до конца войны. За шесть недель до падения города ему разрешили уехать на запись в Милан и взять с собой жену. Затем он скрывался в окрестностях озера Комо, а в сентябре 1945 года объявился снова и дирижировал концертом для британской армии в Триесте. В качестве вознаграждения его перевезли на родину, в Зальцбург, где вскоре арестовали.

«Нас везли в грузовиках, как животных»28, — жаловался Караян, ни разу не произнесший ни слова сострадания в адрес миллионов людей, прошедших через нацистские конвейеры смерти. Его допрашивали американские офицеры, а своим оправданием он обязан бывшему тенору Otto фон Пабетти, заявившему, что, «приняв на себя ответственность за жену, подвергавшуюся расовым преследованиям (sic!) со всеми вытекающими отсюда последствиями, Караян компенсировал свое членство в НСДАП»29. Перевернув эту страницу своей биографии, в январе 1946 года он принял приглашение Венского филармонического оркестра, дал фантастический концерт и попал под запрет четырехсторонней комиссии. Полномасштабное расследовавние, проведенное в Вене, завершилось вынесением запоздалого приговора, запрещавшего ему появление на подиуме до декабря 1947 года.

Во время расследования Караян восемнадцать раз ездил из Вены в Зальцбург, где улаживал вопросы организации летнего фестиваля 1946 года. «Каждая поездка занимала 24 часа. Мне приходилось ждать на границе, охраняемой русскими, и переносить издевательства, чтобы дать консультации относительно проведения

Зальцбургского фестиваля», — жаловался он30. Эгон Хильберт предупредил от имени нового австрийского правительства, что Караян не может выступать «в качестве ведущего дирижера»31. Однако Паумгартнер решительно встал на сторону Караяна, предоставив ему беспрецедентную возможность провести десять оперных спектаклей и два концерта. Его поддержал престарелый президент фестиваля, барон Хайнрих Путон, угрожая отменить фестиваль, если Караяну не позволят дирижировать. Пока смятенные американцы ждали вердикта из Вены, Караян приступил к репетициям «Свадьбы Фигаро» и «Кавалера розы». Когда в конце концов его все-таки не допустили к участию в

фестивале, он спрятался в будке суфлера и оттуда подсказывал официальным дирижерам Гансу Зваровскому и Феликсу Прохазке. «Не имеет значения, — сказал он. — Я уже все сделал».

Американцы воздали ему должное за успех фестиваля 1946 года в частном меморандуме, указав, что «Австрия остро нуждается в его таланте для восстановления музыкальной жизни»32. Впрочем, он и представить себе не мог, что, несмотря на все усилия Паумгартнера, пройдет десять лет, прежде чем ему удастся вернуть себе утраченные позиции. В 1947 году путь к возвращению ему преградила сухопарая фигура реабилитированного Вильгельма Фуртвенглера, поклявшегося бойкотировать Зальцбург, если этот «человек, чья фамилия начинается с буквы "К", будет играть там заметную роль. Пока был жив Фуртвенглер, Караян лишь трижды дирижировал в родном городе оперой—два раза в 1948 году и один раз в 1949-м. Судя по всему, он не очень переживал; ведь при нацистах он вообще не удостаивал Зальцбург своими выступлениями33. От Зальцбурга Караян ждал не поклонения, а повиновения. И он приготовился ждать, пока гора не пойдет к Магомету. А пока его карьера развивалась благодаря «И-Эм-Ай» и Лондонскому оркестру «Филармония». «Общество друзей музыки», заведовавшее концертами в Вене, назначило его пожизненным художественным руководителем. Еще до истечения запрета союзников его пригласили дирижировать на Люцернский фестиваль. Он приезжал туда каждое лето до конца жизни. Основатель и президент фестиваля д-р Штребль стал первым в списке его швейцарских адвокатов и финансовых консультантов.

Теперь Зальцбург уже не мог назвать себя полновластным хозяином лета. Люцерн с Караяном притягивал богатых меценатов; каталонский виолончелист Пабло Казальс начал проводить антифашистские фестивали в деревне Прад во Французских Пиренеях. В США Сергей Кусевицкий превратил свое летнее поместье Тэнглвуд в место ежегодного слета молодых музыкантов; Адольф Буш, брат глайндборнского дирижера, стал одним из основателей фестиваля

камерной музыки Мальборо в Вермонте. Каждое из этих мероприятий завоевывало признание определенной группы выдающихся музыкантов и их последователей, отвлекая их от Зальцбурга и угрожая лишить его центральной роли.

Испытывал давление и Глайндборн. Кристи, потерявший более половины своего дохода в результате введения

социалистических норм налогообложения, больше не мог финансировать фестиваль из собственного кармана. Бессмысленным казалось и обращение за финансовой помощью к британскому лейбористскому правительству, тем более что вопросами искусства в нем ведал экономист лорд Кейнс, не ладивший с Кристи со времен их совместной учебы в Итоне. На какое-то время Глайндборн стал базой для работы Бенджамина Бриттена и его Английской оперной труппы, отколовшейся от театра «Сэдлерс Уэллс» после триумфа «Питера Граймса». Восторженный прием, оказанный «Граймсу» в дюжине столиц, превратил Бриттена в самого успешного английского композитора за два века. Он избрал Глайндборн местом первого исполнения своей оперы «Поругание Лукреции» с Кэтлин Ферриер в главной партии (это была первая мировая премьера новой оперы на Глайндборнской сцене), а в 1947 году там же был поставлен «Альберт Херринг», комедия сельских нравов. Между этими двумя событиями состоялись крайне неудачные гастроли по стране, и композитор решил основать собственный фестиваль в рыбацкой деревушке Олдборо в Саффолке. Группой произведений, специально заказанных Бриттену, открыли очередной голландский фестиваль; «Лукрецию» поставили в Зальцбурге. Места для всех уже не хватало, отдельные цветки в букете становились неразличимыми.

Впрочем, Бинг не отчаивался. За внешней услужливостью этого беженца с постным лицом и угодливыми манерами портного при дворе Габсбургов, не расстававшегося с котелком чиновника Уайтхолла, скрывался беспощадный инстинкт самоутверждения. Среди других его качеств следует назвать аналитический ум, незаурядные способности коммерсанта и полное отсутствие сентиментальности.

Проведя большую часть войны в Глайндборне, Бинг понял, что из британской храбрости можно извлечь большую культурную выгоду. Великие артисты с радостью согласятся почтить своим присутствием страну, в одиночку противостоявшую Гитлеру, а правительства их стран с радостью заплатят за пропаганду творческих достижений. Проведение международного фестиваля в одном из британских городов дало бы Глайндборну возможность вывозить свои работы и позволило бы несколько снизить затраты. Одри

Кристи предложила Эдинбург, и Бинт, усмотрев определенную параллель с Зальцбургом, продал идею лорду-мэру города. «Я все время возвращаюсь мыслями к замку на

скале в Эдинбурге, — писал Бинт, — он совсем не похож на зальцбургский замок, но не менее примечателен»34. Глайндборн поделился с первым Эдинбургским фестивалем 1947 года организационным опытом и двумя операми. Французское правительство, помня о связях со Стюартами, прислало оркестр и театральную компанию. Из Лондона прибыли «Олд-Вик» и «Сэдлерс Уэллс-балет», из Ланкашира — Ливерпульский оркестр и оркестр Халле. Подобного внимания к себе Эдинбург не знал с кровавых времен Марии, королевы Шотландской. Суровые кальвинисты мрачно высказывались по поводу «длиннохвостых расточителей» и предсказывали «полное фиаско»35, но за три недели на фестиваль было продано сто восемьдесят тысяч билетов, ему посвящались заголовки всех газет, и при этом он обошелся городскому совету не более чем в двадцать тысяч фунтов. На фоне карточной системы и постоянной нехватки горючего фестиваль произвел на измученную публику впечатление, сравнимое разве что с водопадом в Сахаре.

Особо стоит выделить один концерт, замеченный во всем мире, который определил характер фестиваля и наметил его будущие стандарты. Венский филармонический оркестр, которому Бинг вернул его изгнанного дирижера Бруно Вальтера, исполнил доходящую до каждого сердца «Песнь о земле» Густава Малера с Ферриер и Питером Пирсом в качестве солистов. Резонанс был настолько велик, что оркестру пришлось дать дополнительный концерт, на сей раз из веселых вальсов. Казалось, что на овеваемые ветрами холмы Лотиана волшебным образом вернулись золотые годы Зальцбурга.

В течение восьми лет Глайндборн давал Эдинбургу своих администраторов и свои оперы, а также направлял туда вереницу лучших оркестров мира. Главным блюдом на фестивале оставалась музыка, однако на столе появлялись и дополнительные угощения.

На фестиваль киноискусства приезжали Роберто Росселлини и Джон Хьюстон. В Шотландской королевской академии выставлялись полотна Ренуара, Рембрандта и Гогена. К двадцатипятилетию со дня смерти балетмейстера Сергея Дягилева приурочили недельную ретроспективу его постановок. А помимо международного меню карта высокой кухни предоставляла возможность познакомиться с новыми талантами. Что-то показывалось непрерывно, в любой час дня и ночи. Больше ни одному фестивалю не удавалось достичь такой круглосуточной активности. К концу первого

десятилетия Эдинбургский международный фестиваль ежегодно принимал около ста тысяч посетителей, треть из них — из-за границы36.

Зальцбург не мог сравниться с разнообразием Эдинбурга или превзойти фестивали, расцветавшие по всей Западной Европе. В 1950 году безденежное австрийское правительство приняло закон, по которому учреждалась официальная дирекция фестиваля и увеличивалась возможность получения государственной субсидии. Гарантом художественной репутации становился Фуртвенглер, а композитор Готфрид фон Айнем отвечал за внесение элементов современности. Фон Айнем, женатый на родственнице Бисмарка и владевший замком в Зальцбурге, отбыл срок в эсэсовской тюрьме и мог считаться превосходным кандидатом на роль лидера обновленного фестиваля. Однако Зальцбург вовсе не желал обновляться. Он ненавидел новую музыку, предлагавшуюся фон Айнемом (пусть и написанную такими традиционалистами, как Карл Орф, Франк Мартен и сам фон Айнем), и сокрушался по поводу растущих расходов. Когда же композитора уличили в том, что он попросил коммуниста Бер-тольда Брехта написать притчу для постановки вместо неизменного «Имярека», реакционеры потребовали лишить его полномочий. В ноябре 1954 года умер Фуртвенглер, и в Зальцбурге возник вакуум власти, заполнить который мог только один человек.

«Я буду диктатором», — провозгласил Герберт фон Караян, согласившись в марте 1956 года на должность художественного руководителя Зальцбургского фестиваля. В том же месяце он стал художественным руководителем Венской государственной оперы, а чуть раньше наследовал Фуртвенглеру в Берлинском филармоническом оркестре. Он отвечал за немецкий репертуар в Ла Скала и по-прежнему делал записи с оркестром «Филармония». Зальцбург казался дополнительной нагрузкой к его и без того обширным обязанностям, и местные оппоненты, в том числе фон Айнем, полагали, что эти обязанности просто не позволят ему уделять достаточное внимание изменению природы фестиваля. Они страшно заблуждались. Караян рассматривал Зальцбург не как перышко на шляпе, а как краеугольный камень своей империи. Все, чего ему предстояло добиться и чем ему предстояло стать, зависело от этой властной позиции. Для достижения своих целей ему нужно было изменить фестиваль до неузнаваемости.

Как и Гитлер в 1933 году, он считал первоочередной

задачей подчинение себе механизмов управления и лишение их самостоятельности. Он игнорировал художественный консультативный совет и заполнил положенную по уставу дирекцию приятелями и почитателями вроде своего будущего биографа Эрнста фон Хойсермана, чьи обязанности включали предоставление общества сговорчивых дам

политикам, приезжавшим на фестиваль. Не сумев добиться отстранения фон Айнема, Караян начал травить его, пока смятенный композитор не подал в отставку. Для чего, спросил его фон Айнем, ему нужно держать под контролем такое количество учреждений? Караян с улыбкой ответил, что любит «Das Spiel der Mächtigen», игру для сильных, в которую играют из любви к власти и получаемым от нее неограниченным вознаграждениям37.

Когда в 1959 году, накануне своего девяностолетия, барон Путон ушел с поста президента фестиваля, Караян заменил его преданным Паумгартнером. После этого он сам отказался от титула художественного руководителя, понимая, что может управлять Зальцбургом из-за кулис, не беря на себя ответственность, связанную с официальной должностью. «Он хотел избегать неприятностей предпочитал, чтобы ответственность несли другие люди», — говорил один много и долго страдавший от него помощник38. После Паумгартнера президентами-марионетками служили другие. С момента возвращения Караяна домой в 1956 году и до самой его смерти в июле 1989 года ничего в Зальцбурге не делалось без его одобрения.

Он хвастался, что «все окна в старом городе» вылетели после взрывов, создавших в горном склоне нишу для его огромного концертного зала. Здание было построено по рисункам Караяна и с учетом его подробных указаний. Он хотел сцену, достаточно большую для постановки «Кольца»; если в этом пространстве терялся Моцарт, тем хуже для Моцарта. Отличительной чертой его постановок стала монументальность. Он предпочитал статичную хореографию и мрачное освещение. Все глаза должны быть прикованы к дирижеру, бессмертному лидеру. Своими размерами и динамикой караяновский зал утверждал безусловный авторитаризм; он воскрешал в памяти берлинские министерства Альберта Шпеера и железнодорожные вокзалы Бенито Муссолини. Это здание вызывает скорее потрясение, чем ощущение праздника. Оставь радость, всяк сюда входящий!

Новый «Фестшпильхауз» стал символом возрождения

Зальцбурга, восстановления доверия к нему и некоторого изменения в его целях. «Времена изменились, — писал один австрийский апологет в духе достопамятной геббельсовской терминологии. — Хотим мы этого или нет, нам нужно принять эти железные законы управления*39. Караян олицетворял несокрушимую силу истории, он как бы стал суперменом из научно-фантастического будущего. Он управлял самыми совершенными автомобилями, самыми быстроходными яхтами. Полиция перекрывала движение вокруг «Фестшпильхауз» при приближении его «мерседеса». Начальник таможни стоял навытяжку на поле Зальцбургского аэропорта, когда Караян умело сажал

там свой частный самолет. Если он хотел покататься на лыжах, для него расчищали дорожку; папарацци ловили в объектив маленькую бетховенскую партитуру, торчавшую из кармана его лыжной куртки. Он воплощал научный прогресс и искупление искусством. Его ценой была неограниченная власть, и Зальцбург чувствовал, что эту цену стоило платить.

Величие его интерпретаций, слаженность игры оркестра и пения вокалистов позволяли публике воображать, что она купила совершенство: окончательный, непревзойденный образец, шедевр западного искусства. Караян способствовал укреплению этой иллюзии, подавая себя как «величайшего дирижера нашего времени»40 и сделав около тысячи аудио- и видеозаписей. Его неустанное самотиражирование выдавалось за желание «демократизировать музыку», за способ донести правду и красоту до миллионов людей, уютно расположившихся в собственных гостиных. В контрольных аппаратных звукозаписывающих фирм и во всех своих владениях Караян сужал рамки исполняемой музыки и манеру ее исполнения. Он объявил вне закона аутентичное историческое исполнение и экспериментальный модернизм, санкционировал ограниченный перечень бесспорных шедевров, исполняемых в предсказуемой среднеромантической манере. В искусстве интерпретации он ввел в обиход хладнокровную гладкость, благодаря которой Бах и Брукнер, Гайдн и Хиндемит звучали примерно одинаково. В предлагавшейся им музыке можно было услышать дрожь возбуждения, но не шквал эмоций. Подобно Альфреду Хичкоку, он мастерски передавал напряжение, оставаясь при этом совершенно бесстрастным. Караян сознательно добивался единообразия в музыке, а стремление к единообразию, к униформе по определению является знаком тоталитарной власти.

Для восстановления притягательной силы Зальцбурга он предложил ведущим певцам вдвое большие гонорары, чем они могли получить где-либо, и назначил самому себе королевскую ставку в две тысячи долларов за концерт — в пять раз выше, чем самый высокий гонорар в Лондоне. Теперь уже ни один артист не приехал бы в Зальцбург из чистой любви к музыке. Караян создал культуру зависимости для корыстных музыкантов: чем больше он платил им, тем больше они нуждались в его патронаже. В 1957 году он привез на фестиваль Берлинский филармонический оркестр, чтобы играть в очередь с Венским, и платил обоим коллективам выше средней ставки, чтобы заручиться их безусловной преданностью.

Культура Караяна исключала неформальные, братские отношения. Солисты и оркестранты больше не выпивали с друзьями и поклонниками в городских кафе и на открытых лужайках. Они уезжали

с репетиций на спортивных автомобилях, как и сам верховный руководитель, в частные дома или к столу богатеев. Артист, приезжавший в Зальцбург, мог считать себя защищенным от назойливой публики.

Стратегической реконструкции подверглась и сама публика. В памятной записке 1956 года Караян говорил об «искоренении» (хорошее геббельсовское слово) случайных туристов и о воссоздании фестиваля на основе Stammpublikum, постоянной группы богатых почитателей, которые приезжали бы ежегодно, чтобы присоединиться к ритуалу. Когда дирекция отказалась отменить разовые билеты или поднять цены на них до неприемлемого уровня, он отозвал свое предложение, но лишь для того, чтобы снова выдвинуть его на основанном им в 1967 году Пасхальном фестивале; за ним последовал фестиваль, приуроченный к Троице. Эти частные мероприятия диктовали и репертуар, и демографию летних фестивалей, финансируемых государством. Они пользовались ошеломляющим успехом. Опрос, проведенный в 1981 году, показал, что 55% процентов посетителей летних фестивалей регулярно посещали их в течение предыдущих шести лет41. Из немецкого экономического чуда Караян вылепил себе преданную публику, мощных новых плутократов из Рура, которым не составляло ни малейшего труда заплатить тысячу марок за удобные места в зале и еще столько же за ужин после концерта. Массам предоставлялась возможность ознакомиться с синтетическими репродукциями его

выступлений, живой оригинал предназначался для элиты, способной осилить зальцбургские цены.

Побывать в Зальцбурге считалось признаком социального отличия. Музыкальные критики упивались его тщательно просчитанной роскошью и слагали хвалебные песни. Все, что происходило в Зальцбурге, должно было быть великолепным — вы только посмотрите, сколько это стоит! В «Кавалере розы» Караян использовал розу из чистого серебра. В конце арии с шампанским в «Дон Жуане» разбивали хрустальный бокал, даже на репетициях.

Масштабы власти Караяна были описаны мною в другой книге42. Подобно большинству форм людского правления, эта власть основывалась на химере взаимного самообмана. Люди хотели верить в нечто совершенное, и Караян давал им то, чего они хотели. В отличие от политических вождей его не особенно заботили механизмы власти, он постепенно отказывался от большинства своих постов и совершенно не задумывался о назначении преемника. Богатство также не составляло предмета его первоочередных забот, хотя он владел четырьмя домами и скопил состояние стоимостью в пятьсот миллионов немецких марок. Все это представляло собой лишь средства для достижения намеченной им цели: контролировать способ исполнения

и восприятия музыки, ныне и во веки веков, поставить свое тавро на эфемерное искусство, запечатленное в горах нестираемых компакт- и лазерных дисков. «Я буду доступен для будущих поколений, которые станут рассматривать меня как неоспоримое свидетельство нашего времени», — пророчествовал он43. Когда Караян, дважды разведенный атеист, дирижировал мессами Моцарта перед Папой Римским, он делал это не столько из почтения к божественной власти, сколько в качестве подарка от одного духовного владыки другому.

Ключевую роль в его самоутверждении играли записи, а ведущим элементом его индустрии оставался Зальцбург. Его репетиции, оплаченные из государственных средств, превращались в частные смены звукозаписи, деньги австрийских налогоплательщиков прямиком уходили на его закрытые для налоговой инспекции счета в Швейцарии и Лихтенштейне. Государственные деньги текли широкими реками в его частные фестивали. Никто не роптал. В социалистическом правительстве его любили далеко не все, но он считался «величайшим австрийским музыкантом», а в Зальцбурге и вовсе устанавливал свои законы. Если ему

требовалась дополнительная массовка для оперы, он требовал от командующего местными воинскими частями группу новобранцев. Его ближайшим другом был владелец крупной гостиницы, и все гостиничные бароны просто обожали его. «Караян служил магнитом», — говорил граф Иоханнес Вальдердорф, хозяин отеля «Золотой олень»44.

Он приветствовал отношение музыкального бизнеса к своим фестивалям как к бирже звукозаписей. В августе боссы звукозаписывающей индустрии переносили свои кабинеты в лучшие отели Зальцбурга, а за ними следовала вереница концертных агентов и телевизионных брокеров. Компании, не любимые Каранном — особенно Си-би-эс и «Ар-Си-Эй», — таинственным образом не могли получить место для рекламы в центре Зальцбурга. Во время одного из редких приездов Леонарда Бернстайна в 1971 году Си-би-эс тщательно замазала его портрет, висевший на дороге, по которой каждое утро «шеф» ездил из своего дома в Анифе в фестивальный зал.

Фаворитизм и коррупция распространились повсеместно. Федеральное расследование, проведенное в 1983 году, установило, что за двенадцать месяцев работы персонал фестиваля получал зарплату как за восемнадцать, а артистам платили больше, чем где-либо в мире. Ничего не изменилось. Через пять лет второе расследование выявило перерасход на освещение в миллион долларов. Отчет обвинил дирекцию в передаче финансового и творческого контроля неподотчетному Караяну. «Он был серым кардиналом этих мест, он не нес никакой ответственности, но принимал все решения», — указал один из проводивших

расследование, д-р Ханс Ландесман45. До опубликования своего отчета Ландесман показал его дирижеру. «Атмосфера оставалась вполне дружеской и объективной, — вспоминал он, — пока Караян не прочел мои рекомендации. Тогда он очень, очень рассердился». Караян приказал своим адвокатам начать преследование Ландесмана, этого «дилетанта, пускающего мыльные пузыри». Но почти восьмидесятилетний маэстро уже не обладал прежней силой, а его оппонент проявил неожиданную стойкость. Ландесман покинул Вену ребенком, и его прятали от нацистов венгерские священники. Став процветающим бизнесменом, он поддерживал проникновение модернистской контркультуры в Венский концертный зал и вместе с Клаудио Аббадо и Пьером Булезом прилагал все усилия, чтобы противостоять консервативным программам единомышленников Караяна из «Общества

друзей музыки». Он создал Молодежный оркестр Европейского сообщества для Аббадо, а после этого совершил эффектный дипломатический ход, собрав музыкантов по обе стороны железного занавеса в Молодежный оркестр имени Густава Малера. Ландесман воплощал собой все, чего боялся Караян, — еврей, прогрессивно мыслящий, умный, обладающий колоссальными связями в политических и музыкальных кругах. Кроме того, он был богат. Он вежливо ждал у ворот, пока там, внутри, умирающий тиран исходил злобой.

Ландесман призвал правительство «восстановить особый дух Зальцбурга и вернуться к корням, заложенным основателями фестиваля Рейнхардтом и Гофмансталем». Во избежание новой диктатуры во главе фестиваля должен стоять комитет из трех профессионалов. План быстро приняли, но еще до его осуществления Караян скончался от сердечного приступа накануне фестиваля 1989 года на руках своего последнего партнера по бизнесу. Его могилу в Анифе покрывали венки от представителей музыкальной индустрии. Он получил в наследство сияющие идеалы и извратил их в целях личной выгоды. Убежище, построенное Рейнхардтом для искусства в его первозданной чистоте, превратилось благодаря Караяну в рыночную площадь музыки. Рейнхардт обращался к людям всех убеждений и классов, Караян — только к богатым. Рейнхардт верил, что люди будут приезжать в Зальцбург, чтобы увидеть нечто уникальное. Караян одарил их гарантией предсказуемого единообразия. Ко времени его смерти Зальцбургский фестиваль мог считаться исключительным только по своей роскоши.

В том, что Глайндборн продержался столько времени без помощи извне, если не считать восьмилетних поступлений из Эдинбурга,

можно усмотреть чудо. В том самом году, когда Караян овладел Зальцбургом, в отношениях между Глайндборном и Эдинбургом наметилась трещина, и Джон Кристи начал поиски альтернативных источников средств. В письме, направленном в «Таймс», он возмущался государственной поддержкой Ковент-Гарден («в то время как мы ставим лучшие в мире оперы без всяких субсидий»). Буквально на следующий день газета опубликовала другое, сильно встревожившее его письмо, автор которого ставил вопрос о правомерности публикации пятидесяти рекламных страниц в программе Глайндборна. Поскольку пожертвования на искусство не могли направляться в обход налоговых органов,

Кристи убеждал своих друзей-бизнесменов составлять рекламный бюджет в его пользу.

Одна страница рекламы в глайндборнской программке не могла принести большого дохода универмагам «Джон Льюис» или «Маркс энд Спенсер», но ее можно было провести по законной статье расходов, а Глайндборн мог запросить за предоставление печатной площади столько, сколько хотел. На самом деле в 1950 году фестиваль спас президент торговой фирмы «Джон Льюис», совершивший «жест, ставший краеугольным камнем всей сегодняшней финансовой структуры Глайндборнского фестиваля»46, как охарактеризовал его официальный историк.

Чтобы избавить своих детей от финансовых хлопот, Кристи создал трест оперной компании и в 1959 году передал контроль своему двадцатичетырехлетнему сыну Джорджу. Кристи-младший и его жена Мэри, проявив гордое упорство, посвятили свою жизнь фестивалю и сделали все возможное для укрепления уже существующей сети друзей по бизнесу. В 1992 году сэр Джордж Кристи лично взял в руки кирку и начал сносить оперный театр, будучи уверенным, что с помощью «друзей» соберет тридцать три миллиона фунтов для постройки нового зала на тысячу сто пятьдесят мест, т. е. примерно в полтора раза больше, чем в Ковент-Гарден. Говорили, что ему «надоело всякий раз вечер за вечером смотреть одни и те же шесть спектаклей в течение трех месяцев»47. На самом деле он гордился своим умением привлекать деньги. «Сегодня мы стоим на пороге будущего века с первым, насколько я знаю, театром, специально построенным для постановки опер в нашей стране с тех пор, как мой отец построил здесь свой первый театр, — заявил он. — Мы пережили самый страшный после тридцатых годов экономический спад. Тот факт, что мы настолько приблизились к цели [вложения средств] в подобных условиях, свидетельствует о фантастической преданности и невероятной щедрости компаний и отдельных людей, откликнувшихся на наш призыв»48.

Не все дарители стремились рекламировать свою щедрость. Им пришлось пойти на сокращение рабочих мест в период правления Тэтчер, и теперь они не хотели предавать гласности поддержку привилегированного мероприятия за счет своих компаний. Чтобы уговорить своих акционеров, президенты фирм говорили, что вкладывают средства в Глайндборн, чтобы укрепить доверие Сити. Речь шла о средствах на развитие бизнеса.

«Своей ловкостью в обхождении со спонсорами Джордж задал тон в Англии, — писал бывший заведующий постановочной частью сэр Питер Холл, искусно подбирающий слова для похвалы. — Именно Джордж вернул к жизни финансовую поддержку Глайндборна деловыми кругами — и это колоссально. Финансовой стороне деятельности оперного театра также невероятно помогают относительно низкие ставки гонораров, выплачиваемых артистам. Согласно установившейся традиции, вы работаете в Глайндборне, потому что вы этого хотите, а не для того, чтобы заработать деньги, — ведущие певцы получают одну десятую от своих привычных гонораров. Они приезжают, потому что здесь их ждут великолепные условия для работы, это прекрасное место, где молодой артист может развить свое дарование, а зрелый артист — выучить новую партию. Но они платят за это. Глайндборн всегда жил за счет своих артистов»49.

В словах Холла есть определенная доля правды. В 1992 году максимальный гонорар вокалиста в Глайндборне составлял тысячу двести фунтов за вечер; в Ковент-Гарден хорошая певица могла получить в шесть раз больше. Однако, несмотря на прозвище «Глайндиц», данное имению артистами по аналогии с немецкой тюрьмой Коль-диц, откуда невозможно убежать, многие предпочитали обед на траве и объятия в кустах высоким вознаграждениям и бессердечной эксплуатации городской оперы. При всей своей скупости Глайндборн обладал свойством притягивать новые таланты; именно с его сцены английская публика впервые услышала Лучано Паваротти, Элизабет Сёдерстрём, Терезу Берганса, Марию Юинг и Елену Прокину, «своими» людьми на Глайндборнской подиуме стали такие дирижеры, как Бернард Хайтинк и Саймон Рэттл.

Под руководством молодых Кристи сезон продлили с мая до августа, ведущие английские композиторы Николас Моу, Оливер Нассен, Найджел Осборн и Харрисон Бёртуисл получили заказы на новые оперы. Была создана туристическая компания. Билеты на фестиваль стоили вдвое меньше, чем на субсидируемые государством места в Ковент-Гарден, но желающим стать партнерами фестиваля

приходилось записываться в очередь. Кристи, остро реагирующий на критику, отрицал, что Глайндборн превратился в корпоративный клуб. «Это частная оперная компания, — сказал он журналистам на открытии нового театра. — Тут нет ничего зазорного. [Но] мы никогда не допускали, чтобы присутствие корпоративного элемента

превышало 35% вместимости зала»50.

Тем не менее атмосфера фестиваля претерпела очевидные изменения. Канул в прошлое бесшабашный либерализм Джона Кристи с его готовностью принять у себя всех и каждого. В девяностых годах на газоне вы еще могли столкнуться с молодым священником с требником в руке, потрясенным до самых глубин своей англиканской веры душераздирающей « Енуфой». Но вдвое больше была вероятность встретиться с коммерческим директором, совершенно равнодушным к трагедии Яначека, а то и с трудом держащимся на ногах под воздействием шампанского «Дом Периньон». Расположившиеся на газонах дельцы из Сити в безвкусных костюмах, с корзинками от «Хэрродса» и нанятыми официантами уже не следовали деликатным обычаям сельских пикников. Вечно занятые боссы прилетали на вертолетах, на стоянке преобладали «роллс-ройсы» модели «Серебряное облако», и, несмотря на вежливые просьбы не пользоваться мобильными телефонами, обстановка все больше и больше напоминала деловой обед. В новом облике Глайндборна не осталось ничего эксцентричного или несерьезного. Если, как полагал Джон Кристи, сражение при Ватерлоо было выиграно на игровых площадках Итона, то стратегические планы корпоративных войн конца двадцатого века каждое лето разрабатывались за стенами глайндборнских садов, в антрактах опер Моцарта.

Эдинбург сохранял квинтэссенцию своего характера благодаря природной бережливости шотландцев и насыщенности разнообразными событиями. Экономные шотландцы удерживали государственное финансирование на уровне примерно пяти миллионов фунтов (менее 20% от Зальцбургского), а зарубежные коллективы по-прежнему приезжали за счет собственных правительств. Городу потребовалось сорок семь лет, чтобы построить оперный театр. Фестиваль выжил благодаря вдохновению и импровизации, представляя произведения, которые Лондон не осмеливался поставить десятилетиями — «Матиса-художника» Пауля Хиндемита и «Солдат» Бернда Алоиса Циммермана, — и открывая крупные таланты. К сожалению, он не мог позволить себе повторно приглашать их. Низкие гонорары не позволяли Эдинбургу пробиться в высшую звездную лигу. Он не мог

предложить ни зальцбургских денег, ни байройтских контрактов на записи, не мог соперничать с великолепием оперных постановок на сценической платформе,

возвышающейся над озером Брегенца. Пи-тер Дайменд, директор Эдинбургского фестиваля с 1965 по 1978 год, вспоминал, как изумился Караян, узнав о его бюджете. «Он сказал: "Не понимаю, как вы можете проводить подобный фестиваль на такие маленькие деньги. Это малая часть того, что получает Зальцбург". Потом он спросил: "Я получу гонорар за трансляцию?" Когда я заверил его, что получит, он сказал: "Это не обязательно. Оставьте деньги для фестиваля"51».

Спасением для Эдинбурга стали разного рода маргиналы, покупавшие по полмиллиона билетов и увеличивавшие число посетителей до трех четвертей миллиона человек на каждом фестивале. Днем и долгими ночами, под сводами церквей и в протекающих палатках эта публика восторженно приветствовала любых выступающих — от комиков-сквернословов до студенческих струнных квартетов. В удачные годы они добавляли остроты и неожиданности к официальному пирогу. В случае скучного фестиваля фэны служили утешением для туристов — все-таки не зря съездили. Однако фэны, со всем их юношеским столпотворением, не могли защитить фестиваль от конкуренции. Фестивали уже утратили характер сезонных всплесков развлечений и превратились в круглогодичную индустрию досуга, и продажа билетов на них приносила только в Великобритании сорок миллионов фунтов52.

В любом уважающем себя скандинавском городе стали проводить фестивали белых ночей. В Польше города, славящиеся своими соборами, обратились к эзотерической тематике. В сельскохозяйственной немецкой земле Шлезвиг-Гольштейн пианист, внук премьер-министра одной из балтийских стран, собирал артистов со всех побережий северных морей. Ведущий собственного телешоу, идущего в прайм-тайм, прекрасно ориентирующийся в злободневных политических настроениях — немецкой ксенофобии, протекционизме, экспансионизме, — Юстус Франц задумал современный фестиваль в виде этакого цыганского табора с полным набором возможностей и развлечений, кочующий из одного места в другое, не объединенный никакой общей идеей. В какой-то год главной темой фестиваля мог стать Израиль, на следующий год — Япония. За два месяца он проводил сто пятьдесят представлений в сорока местах, иногда настолько экзотических, как перестроенный зерновой склад, принося Шлезвиг-Гольштейну по семьдесят пять миллионов фунтов дохода и обеспечивая ему собственную

нишу в культурном ландшафте. Если Рейнхардт ориентировался на духовную элиту, формула Франца

была выведена с расчетом на массовый туризм. В 1994 году Франц вынужден был уйти, допустив перерасходе два миллиона фунтов, но к этому времени Шлезвиг-Гольштейн уже занял свое место в культурном календаре.

Даже напыщенный Люцерн почувствовал необходимость модернизации и позволил дирижеру Матиасу Бамерту экспериментировать с уличными музыкантами и новой музыкой. Целая цепь фестивалей протянулась по всему побережью Тихого океана, от Саппоро до Перта. Бостонский дирижер Сейджи Озава с помощью денег, собранных его почитателями в средствах массовой информации и полученных от мировой продажи видеозаписей самых ярких выступлений, основал фестиваль «Сайто Кинен» в Мацумото, у подножья «японских Альп». Американские музыкальные фестивали в Тэнглвуде и Равинии стали частью организационных империй Бостонского и Чикагского симфонических оркестров. Если некогда Зальцбург и Эдинбург, привлекавшие внимание культурной публики в душном августе, не испытывали большой конкуренции, теперь непостоянные критики и эпикурейцы охотились за все более нетрадиционными развлечениями во все более экзотических местах. Свободы искусства от материальных забот более не существовало. Не существовало и свободы творческого риска без угрозы чьей-либо карьере или стране. Фестивали были уже не способом убежать от тягот повседневности, а рыночной площадкой для музыкального бизнеса и его корпоративных участников.

В Зальцбурге идет дождь. На часах — без четверти восемь утра. Ханс Ландесман, завтракающий в бывшем кабинете Караяна ветчиной и кофе, в отчаянии обзванивает всех в поисках тенора. Известный артист приехал, не выучив свою партию в кантате, и холодно заявил, что посещает фестиваль для того, чтобы сделать рекламу новой записи. Ландесман воспринимает этого певца как ярчайший симптом губительной болезни. После двух дюжин звонков замена найдена, но поведение артиста выводит наружу все, что прогнило в зальцбург-ском государстве. Спустя пять лет после смерти Караяна фестиваль все еще остается оплотом эгоцентризма. Ни один исполнитель не приезжает сюда во имя искусства или духовности, только за личной выгодой. Никто не ждет здесь внезапного вдохновения, всем нужно только подтверждение уже известных истин.

Ландесман, отвечающий за концерты и финансы, пытался очистить эти авгиевы конюшни и вернуться к правилам, установленным Рейнхардтом. Вместе со своим оперным администратором,

бельгийцем Жераром Мортье, он вернул на фестиваль современную музыку и музыкантов, проклятых Караяном. Ландесман привез сюда Клаудио Аббадо, Пьера Булеза и Дьёрдя Лигети; Мортье хорошо знаком с такими оперными режиссерами, деконструкционистами новой волны, как Питер Селларс, перенесший действие «Дон Жуана» в нью-йоркский доходный дом. «Мы с Жераром во многом аутсайдеры, — говорит Ландесман, — но политики почувствовали, что назрела необходимость в изменениях, и стремились отдать эти места людям, способным что-то изменить»53.

Со всех сторон поступали добрые предзнаменования — даже от владельцев гостиниц, уставших от застоя последних караяновских лет. Но возникало множество препятствий, и Зальцбургу грозила быстрая утрата лидерства. Скорый на слова Мортье созвал пресс-конференцию, где осудил Аббадо за отказ поставить «Электру». Ландесман, стойкий союзник Аббадо, в течение нескольких дней избегал показываться на публике с Мортье. «В частной обстановке мы с Хансом отлично ладим», — заявил шеф оперы. У Ландесмана не нашлось что добавить.

Хотя оба преследовали общие цели, они то и дело натыкались на противопехотные мины, расставленные Караяном при его отступлении в последний путь. Старый интриган завещал управление Пасхальным фестивалем своей вдове Элиетт, секретарше Беате Буркхард и своему швейцарскому адвокату Вернеру Купперу. Эти наследники подписали договор о сотрудничестве с летним фестивалем, но тут же решили извлечь собственную выгоду из ссоры по поводу «Электры». В то время как два директора выясняли отношения, Аббадо согласился на пасхальную «Электру». Мортье поспешно объявил, что летом с «Электрой» выступит Лорин Маазель. Однако две «Электры» затри месяца превратили бы Зальцбург в посмешище, и Мортье, оказавшемуся в крайне неловком положении, пришлось заменить одну из них неудачно поставленным «Кавалером розы».

Это унижение стало одним из последних. Мортье повел яростную кампанию против непомерно высоко оплачиваемых звезд, злоупотреблявших гостеприимством Зальцбурга. Под

угрозой бойкота со стороны двух теноров и одной сопрано он выступил с противоречивым разъяснением. «Мы не хотим, чтобы правила фестивалю диктовали фирмы звукозаписи, — заявил он, — особенно те, которые прибегают к "мафиозной тактике", чтобы сыграть на своих связях с Караяном». Протесты со стороны «Дойче граммофон» и обращение наследников Караяна к адвокатам вынудили его принести извинения. Мортье требовал, чтобы владельцы магазинов в Зальцбурге больше делали для фестиваля, «вместо того чтобы постоянно доить

его». Еще один пример отступления. Он подверг критике мэра Зальцбурга, контролировавшего одну пятую фондов фестиваля, но снял свои замечания из уже подготовленных к печати утренних газет. «Можете говорить что угодно про Караяна, — ворчал некий ветеран пера, — но он никогда не извинялся». «Мортье страдает из-за неистребимой потребности говорить, — объяснял один из симпатизировавших ему журналистов. — Он столько разговаривает, что у него самого в доме стекла лопаются».

Мортье удалось выиграть лишь одно сражение — с Венским филармоническим оркестром, который он успешно излечил от обычая присылать в Зальцбург музыкантов второго состава. Оркестр пригрозил было оттянуть публику в Вену, но без Караяна он уже не обладал прежней силой и становился все более безликим. В середине девяностых годов Мортье ангажировал лондонский оркестр «Филармония» для исполнения современного репертуара, который венцы играли с редким безразличием.

А тем временем Ландесман пытался уменьшить зависимость Зальцбурга от тяжелой промышленности Германии, навязанную Каранном. Триумвират нейтральных спонсоров — «Нестле», АББ и «Альянц», две швейцарские и одна баварская компании, — осуществил первое корпоративное вложение денег в Зальцбургский фестиваль: миллион фунтов в год. Эта сумма составляла ровно три процента от бюджета фестиваля, но обозначила присутствие новых лиц, помимо стальных баронов и представителей музыкальной индустрии.

Кроме того, Ландесман способствовал привлечению на фестиваль людей «попроще». Он сделал Зальцбург доступным для тех, кто мор позволить себе лишь дешевые билеты, и впервые повернулся лицом к восточным соседям. Президент Венгрии Арпад Гёнц открыл фестиваль 1993 года лирическим напоминанием о том, что значит Зальцбург для

сентиментальных жителей Центральной Европы: «ангельская музыка, льющаяся из-за стен, сияние, медленно погружающееся во тьму…»54

Увы, несмотря на все добрые намерения и прочные связи, Ландесман и Мортье повсюду наталкивались на препятствия со стороны структур, встроенных Караяном в горные склоны. Они не могли изгнать с фестиваля звукозаписывающую индустрию или снизить гонорары, не умалив тем самым притягательность фестиваля и его доходы. Они нуждались в ежегодных приездах богатой публики, чтобы хотя в какой-то мере воплотить в жизнь идею Рейнхардта о субсидировании дешевых мест за счет дорогих. Случилось так, что сразу после смерти Караяна первые ряды стали продаваться все хуже и хуже. Старая гвардия поклонников маэстро, похрапывавшая под исполняемого

им Моцарта, сбежала при появлении Монтеверди, и кавалькады «мерседесов» потянулись на Шубертовский фестиваль в Хоэнем-се и Брегенце на плавучие постановки Верди. Ландесман и Мортье надеялись, что на смену им придет просвещенная верхушка еврократии и руководители частных фирм с миллионными зарплатами, но в зале по-прежнему зияли пустые места, а лучшие рестораны и отели жаловались на недостаток гостей.

Не появлялось и очевидных признаков социального обновления. Любой человек моложе сорока привык ассоциировать Зальцбург со всем, что было элитарного, бессовестного и затхлого в современной Европе. Ждать, чтобы люди внезапно поверили в чудесное преображение самой сути фестиваля, мог только самый наивный. На афишах, расклеенных по всему городу, его название искажали двумя злобными линиями, пересекавшими заглавную букву: «$alzburg». На стенах небогатых кварталов появлялись листовки, объявлявшие их «зоной, свободной от культуры» — поскольку это понятие стало настолько близким к привилегиям, что массы уже не находили в культуре ничего привлекательного. Фестиваль, оторванный от жизни обычных простых людей, казался многим горожанам извращением общепринятых норм приличия, тучным пастбищем для мировых угнетателей.

В девять часов одного прекрасного, наполненного птичьим пением утра семьдесят четвертого по счету фестиваля я увидел очередь плохо одетых и неопрятных мужчин, женщин и детей, стоявших перед запертой дверью, охраняемой вооруженными полицейскими, недалеко от ворот

старого города. Дверь принадлежала германскому консульству, а изголодавшиеся просители только что сошли с ночного поезда, привезшего их сюда с боснийских полей сражения, в нескольких часах езды от Зальцбурга.

Рейнхардт задумал свой фестиваль как убежище от ужасов войны. Теперь вернувшаяся в Европу война надругалась над его мечтами, высмеяв саму идею об отделении искусства от причин конфликт та. Зальцбург не мог смягчить кошмара Сараево. Напротив, он нес свою долю ответственности. На ступеньках «Моцартеума» я наткнулся на Генерального секретаря НАТО, живо обсуждавшего что-то с известным производителем вооружений; насколько я мог услышать, Моцарт в тему их беседы не входил. Между симфониями в Зальцбурге заключались сделки, обеспечивавшие непрерывный грохот канонады в Боснии.

Рейнхардтовский идеал «целомудрия» оказался беззащитным перед террором и потрясениями рушащихся наднациональных государств. Границы находились в опасной близости, и чем больше Зальцбург

игнорировал их, тем более искусственным казался сам фестиваль. Вторгавшиеся в его пространство политика, финансы, коммерция и коммуникации совместными усилиями разрушали ускользающую мечту.

Очень немногие современные фестивали оказались способны отвлечь людей от современного зла или сохранить свою невинность в условиях давления извне. За пределами своего фестиваля Эдинбург стал кокаиновой столицей Великобритании. В лето после Чернобыльской аварии из меню ресторанов Люцерна исчезла рыба. Когда я последний раз проезжал мимо школы в Доббиако, перед ней строили деревянный помост. Ему **предстояло выдержать вес оркестра из ста музыкантов и телевизионного оборудования для всемирной трансляции Девятой симфонии Малера. Идиллия закончилась. Композитор, пребывающий в смятенном состоянии души, больше никогда не приедет в Доббиако в поисках мира для своего измученного сердца.**

X

Загадай на звезду

Жил-был многообещающий молодой пианист. Это был очень хороший пианист, с блестящей техникой, принесшей ему первое место на международном конкурсе и восхищение всех, кто разбирался в тонкостях обращения с клавиатурой. По причинам, которые станут понятны в дальнейшем, мы не будем разглашать его имя.

В отличие от других музыкантов, пробивающих себе дорогу через многочисленные конкурсы, у нашего героя был по-отечески относившийся к нему агент, ограждавший его от всех неприятностей, противостоявший предложениям, сулившим легкие деньги, и связавший его с фирмой звукозаписи, которая могла оказаться полезной для солидной долгосрочной карьеры. Первые записи пианиста получили теплую оценку в журналах «Граммофон» и «Диапазон», и все остались вполне довольны.

В один прекрасный день фирма назначила нового директора по маркетингу, и тот, изучив продукцию, пришел к выводу, что пианист недостаточно полно реализует свои возможности. Не то чтобы он играл слишком мало или слишком тихо, но его записи продавались в меньшем количестве, чем, принимая во внимание все обстоятельства, можно было бы ожидать от артиста его масштаба. Тут требовалась рекламная кампания, игра на личностных достоинствах, которая сделала бы пианиста товаром, входящим в число тридцати с чем-то продуктов категорий A и B или быстро приближающейся к тому же уровню категории C1, и превратила бы его в музыкальный эквивалент, скажем, рыбных палочек. Пианиста привезли на Кингз-роуд, что в Челси, обеспечили шикарными рубашками и галстуками, привели в порядок до самых кончиков его редеющих волос и поместили его фотографии на разворотах журналов для мужчин и семейных газет. Он давал глубокомысленные интервью по злободневным вопросам и проблемам интимных отношений. В течение целого месяца его имя и его музыка заполоняли все средства массовой информации.

А потом — тишина. Раскрутка, на которую так рассчитывали рекламщики, не смогла вывести его в первую десятку или ускорить темпы продаж его записей по сравнению с предыдущими показателями. Нераспроданные диски скапливались в магазинах. Буквально в один день прекратилась всякая реклама, закончились все интервью. Директор по маркетингу нацелился на скрипача-малолетку, а имя пианиста больше никогда не упоминалось на уровне совета директоров.

Он мужественно перенес разочарование, продолжая играть так же убедительно, как и прежде, делал по две записи в год, много гастролировал, менял агентов и фирмы в надежде на лучшее. Но его время прошло, каждый месяц появлялись все новые и новые молодые музыканты. Он не сумел воспользоваться моментом, а следующий удачный

момент представился ему только в восемьдесят лет, когда имиджмейкеры почувствовали, что могут использовать его как живущего среди нас бессмертного.

Менее уверенные в себе исполнители, потрясенные этим слишком хорошо знакомым чередованием славы и забвения, искали утешения в спиртном, наркотиках и у сомнительных дельцов, обещавших им недостижимое второе пришествие. Дорога к известности в сфере классики вымощена разочарованными соискателями, многие из которых содрогаются от ужаса и недоумения при виде гораздо менее способных музыкантов, карабкающихся по их поверженным телам к сверкающим наградам. Успех в музыке, как и в бизнесе, часто зависит от правильного выбора времени, от того, сумели ли вы оказаться нужным человеком в нужном месте и в нужное время. Впрочем, классическая музыка оказывается более жестокой, чем бизнес, — она дает вам право только на один выстрел.

Кири Те Канава сумела поймать удачу, когда, получив приглашение петь на свадьбе принца Уэльского в 1981 году, она предстала перед собравшимися настолько привлекательной, что затмила блеск церемонии и обеспечила себе славу, оказавшуюся более продолжительной, чем сам брак. Воспользовавшись шансом, который, по ее словам, «дается раз в жизни», она появилась в ярко-желтом платье и экстравагантной шляпке, немедленно привлекших внимание операторов. Принц Чарлз, ставивший свою подпись в Книге записей актов на другом конце собора Св. Павла, пришел в восторг от «чудесных... бесплотных»1 звуков и стал ее самым преданным поклонником. Свадьба, за которой по телевизору наблюдала половина населения земного шара, сделала Кири звездой всех выпусков новостей. Имена большинства певцов, выступавших на королевских праздниках, забывали прежде, чем архиепископ заканчивал свое благословение.

Скрипачка Анне-Софи Муттер в возрасте тринадцати лет сумела извлечь максимальную выгоду из непостоянного покровительства Герберта фон Караяна и покорила сердца немцев точностью своей техники и зрелостью исполнения. Ее превозносили как королеву немецкой музыки — надежную, непобедимую и желанную почти как новый «мерседес»; вся боль и все трудности оставались надежно укрытыми за фасадом успеха. Молодому виолончелисту, принятому Караяном примерно в то же время, предоставили молча восхищаться стремительным восхождением Муттер.

Ни одному победителю конкурса имени Шопена не

удавалось произвести такую сенсацию, как Иво Погореличу. Его не пропустили на заключительный тур в 1980 году, и это стало причиной выхода из жюри Марты Аргерих, золотой лауреатки 1965 года. Широкая огласка этого инцидента, в сочетании с абсолютно наплевательским отношением к нему молодого серба, обеспечила последнему место среди исполнителей, получающих от тридцати тысяч долларов за концерт до любой суммы, которая им взбредет в голову. «Я нужен Америке не меньше, чем она нужна мне», — заявил он со страниц «Нью-Йорк таймс». «Когда я впервые встретился с Караяном, — хвалился он, — я был потрясен тем, как мало в нем было от музыканта. Я сказал ему: "Маэстро, прежде чем мы с вами пойдем к оркестру, я должен объяснить вам пару вещей..."»2 Погорелич записал си-бемоль-минорный концерт Чайковского с Аббадо в искаженном темпе и объявил свое исполнение стандартом для нового тысячелетия. Он скользил по волнам возмущенной критики, как серфингист, стремящийся достичь золотого песчаного берега. Одну враждебную рецензию он отправил в Париж на судебно-психиатрическую экспертизу. Медицинское заключение о том, что критик одержим гомосексуальной страстью к пианисту, разослали всем издателям газет и концертным менеджерам в Лондоне. «Мое истинно космополитическое сердце заставляет меня, как это было и во многих случаях в прошлом, преодолеть мою природную застенчивость, перешагнуть через собственное "я" и заняться проблемами, представляющими интерес для широкой публики», — туманно объяснял Погорелич3. Критику-оскорбителю пианист прислал свою фотографию с рекомендацией использовать ее для самоудовлетворения.

Говорите, что вам заблагорассудится, о маэстро Иво Погореличе (так он подписывал свои письма), но никто и никогда не сможет обвинить его в том, что он не сумел правильно воспользоваться моментом. Именно этот талант, наряду со всеми остальными, принес ему солидный контракт с «Дойче граммофон» и пропуск в будущее. Играл ли он лучше, чем неназванный пианист, о котором шла речь в начале этой главы, превзошел ли его в совершенстве техники или

в глубине интерпретации? Станет ли он когда-нибудь вровень с Горовицем в списке неприкосновенных? Ответ на оба вопроса, скорее всего, будет отрицательным; но если Погорелич и обладал чем-то еще, кроме фортепианного мастерства и двусмысленной харизмы, так это жаждой

успеха, сделавшей его особо ценной фигурой для мастеров рынка классической музыки.

В отличие от механизма поп-музыки с его бесконечным круговоротом взаимозаменяемых звезд, в серьезной музыке не принято творить монстров. Поп-сектор руководствуется стратегией ковровых бомбардировок, ежемесячно заваливая магазины и радиоволны массой новых исполнителей и быстро направляя усилия на поддержку того из них, кто лучше продается. Стоимость раскрутки пятидесяти неудачников легко возмещается сборами от одного крупного хита. В классике цена записей настолько велика, а поле настолько узко, что даже самая солидная фирма может позволить себе выпустить в месяц лишь горсточку новинок — отсюда необычайная вера и колоссальные гонорары, связываемые с известными именами, на узнаваемость которых можно рассчитывать.

Однако что именно делает артиста звездой в классической музыке, остается загадкой. Уникумы, затмевающие своим блеском всех остальных — Хейфец, Горовиц, Карузо, Каллас, — отмечены перстом божьим. Остальные, как правило, добились всего своими силами и вознеслись на высоты благодаря тому, что сумели воспользоваться моментом. Коридоры звукозаписывающих компаний заполнены имиджмейкерами и суперагентами, утверждающими, что именно они «сделали» Паваротти, или Джесси Норман, или Найджела Кеннеди, и обещающими повторить этот подвиг. Увы, истина состоит в том, что ни один из этих магов ни разу не смог зажечь вторую звезду. Рождение звезды — это тайна, опровергающая теорию маркетинга и все волшебно-комичные усилия все более безнадежной индустрии.

ОТКОРМ БОЛЬШОГО ЛУЧИ

С высот своей славы Лучано Паваротти иногда может задаться вопросом: как случилось, что он стал таким великим. Он стал самым прославленным тенором со времен Карузо и самым богатым за всю историю музыки. Когда в 1995 году поползли слухи о том, что его жена Адуа собирается подать на развод, состояние Паваротти, по самым скромным оценкам, достигало ста пятидесяти миллионов долларов плюс двадцать миллионов ожидаемых гонораров. Ему принадлежали роскошная вилла в родной Модене, квартира в районе Центрального парка в Нью-Йорке, обязательная для облегчения налогового бремени

недвижимость в Монте-Карло, собственная фирма и

финансовая компания, сельскохозяйственный кооператив и всемирно знаменитая конюшня скаковых лошадей. Он стал единственным классическим музыкантом, одинаково часто оказывавшимся в центре внимания светских журналов и грязных таблоидов.

Отец Паваротти всю жизнь был скромным пекарем, и первые шаги Лучано не позволяли даже предположить, явлением какого масштаба он станет. Ему не давали ролей в театре родного города, и только в двадцать пять лет, в апреле **1961** года, он получил возможность выступить в «Богеме» в небольшом провинциальном центре Реджо-Эмилия. Заручившись этим ангажементом, он женился на Адуе, а спустя два года дебютировал в Ковент-Гарден в той же партии. Затем последовали двенадцать выступлений в моцартовском «Идоменее» в Глайндборне, где Лучано научился упорно работать в составе постоянной труппы. При этом техника его оставалась нестабильной, а будущее — неопределенным. Он без особого труда брал верхнее **до,** но многим казалось, что ему не хватает физической мощи и он может перегореть молодым. Он стал подрабатывать продажей страховых полисов, как бы ища себе возможное альтернативное применение, но внешне неизменно казался человеком, исполненным **joie de vivre** — радости бытия; со временем оказалось, что эта особенность придает ему наибольшее обаяние. Но что же — или, скорее, кто же — вознес этого беззаботного юношу над всеми оперными певцами его времени, причем до недосягаемых высот?

Паваротти, как человек, начисто лишенный ложного тщеславия, считает, что обязан успехом своим выдающимся габаритам. Действительно, при весе, превышающем сто двадцать килограммов, его нельзя не заметить. «Из-за моих размеров меня не забудет никто, кто хоть раз меня видел», — утверждает он4. До двадцати лет он играл левым нападающим в местной футбольной команде. «Я был сложен как спортсмен. Когда я бросил спорт, то стал набирать вес», — вспоминал он5. Придавая исключительное значение расстановке камер, он любил шутить по поводу своей тучности. «Я счастлив вопреки собственному весу»6, — приговаривал он. Но многие поклонники считали, и в их убежденности было нечто суеверное, что толщина необходима как самому Паваротти, так и его таланту. Она казалась им не только источником его неотразимого внешнего добродушия, но и основой его роскошных высоких нот. Его личный представитель Герберт Бреслин говорил: «Когда Лучано поет, люди не воспринимают его толщины. Они воспринимают только его голос и радость от его пения. Тощий Паваротти с двадцатью пятью

процентами этого голоса не значил бы ровным счетом ничего»7.

С ростом славы Паваротти его фотографии и сообщения об уменьшении или увеличении обхвата его талии стали излюбленной темой популярных изданий и плакатов. Один американский автор описал его как «лишь немногим уступающего по размерам Вермонту» . Миланская «Коррьере делла сера», дойдя до грани неприличия, высмеивала его «толстое пузо» и жаловалась, что он превращается в глазах людей в «своего рода гротескного короля карнавала»8. При всей болезненности подобных заметок для Паваротти, они служили горючим для механизма, создававшего его грандиозный образ. Хотя Большой Лучи резко реагировал на слухи о том, что он выдвигает условия при отборе артистов в оперы, в которых поет, он ни разу не подал иск против тех, кто писал о его тучности. Он лучше других знал цену узнаваемости.

Многие люди утверждали, что своей славой Паваротти обязан именно им. Впрочем, ключевых фигур в этой истории немного, они достаточно случайны и порой враждебно настроены друг к другу. Первой и почти альтруистичной была Джоан Сазерленд. Неопытный итальянец понравился ей, потому что превосходил ее ростом; обычно она оказывалась выше всех теноров. Именно поэтому в феврале 1965 года она убедила оперные компании Большого Майами и Форт-Лодердейла ангажировать Паваротти на четыре спектакля «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, где пела сама; это стало его дебютом в Америке. Потом она взяла его с собой в шестинедельную поездку по родной Австралии. Паваротти, как благодарный щенок, прыгал вокруг местной героини в «Лючии», «Сомнамбуле», «Травиате» и «Любовном напитке».

Все сходятся в том, что пел он божественно, но его голосовой аппарат был недостаточно развит. Именно Сазерленд, встав перед ним и положив его руки на свой живот во время пения, научила его правильно управлять диафрагмой. «Каждый раз, когда я входил, он стоял, ухватив мою жену за живот, и пытался понять, как она дает опору голосу, как она дышит», — рассказывал дирижер Ричард Бонинг9. Так, «задним числом», Паваротти развил свой голос настолько, что кажется, словно он исходит у него откуда-то из-под колен. Почувствовав себя более уверенно, он начал пробиваться на сцену. В июне 1966 года Сазерленд и Паваротти снова пели в Ковент-Гарден и «отлично повеселились» в «Дочери полка» Доницетти; хотя критики морщили носы от этой «сентиментальной, балаганной» оперы, впоследствии именно она стала для Паваротти

пропуском в Америку.

Он пел с Караяном в Ла Скала и достиг полного сценического взаимопонимания с Мириллой Френи, как и он, уроженкой Модены, но к тридцати двум годам у него не было еще ни одной записи. Он рассылал пленки по всем крупным компаниям, однако в конце шестидесятых

теноров хватало, и продюсеры не хотели рисковать и обижать своих домашних звезд, записывая вместо них самонадеянного новичка. «Когда я начинал, работали двадцать великолепных теноров — Корел-ли, Гедда, Раймонди, Бергонци, ДиСтефано, Дель Монако, так что я старался найти вещи, которые они не пели», — вспоминал Паваротти. Бонинг обратил внимание певца на оперы мастеров бельканто Беллини и Доницетти, в которых особенно ярко проявлялся талант его жены.

После этого чета Сазерленд — Бонинг в третий раз оказала ему огромную услугу, рекомендовав его компании «Декка», несмотря на возражения ее европейского руководителя Мориса Розенгартена, который «сам волновался, что скажет Дель Монако». По словам продюсера фирмы «Декка» Джона Калшоу, Розенгартен «не хотел Паваротти, и, казалось, ему все равно, кто из наших конкурентов его перехватит»10. Наконец он разрешил выпустить пластинку на **45** оборотов с одной арией на каждой стороне, этакий поп-сингл, за который классический отдел не знал, как и взяться. Самые большие хлопоты пришлись на долю Терри Мак-Юэна, руководителя американского отдела «Декка-Лондон» и близкого друга и почитателя Сазерленд.

Могучий канадец Мак-Юэн понимал, что в руки ему попал выдающийся тенор: об этом ему говорили Джоан и его собственные уши. Но сингл, присланный ему из Лондона, не продавался и оказался совершенно бесполезным с точки зрения американской карьеры Паваротти. Его дебют в Майами прошел незамеченным, его сан-францисская «Богема» с Френи в ноябре 1968 года также почти не имела откликов. Его выступления в Метрополитен-опере, намеченные на следующий год, сорвались из-за сильной простуды, он слег после первого же представления «Богемы». Он улетел домой, в Модену, отказался от тридцати потрясающих ангажементов и заслужил в оперных кругах США репутацию ненадежного. Мак-Юэн пришел в ужас. Он сражался с фирмой «Декка», чтобы записать Паваротти в дуэте с Сазерленд, и ему было необходимо, чтобы все прошло гладко. И тогда, следуя примеру многих бизнесменов, оказавшихся в трудном положении, Мак-Юэн нанял журналиста. Когда Паваротти вернулся в «Мет» и спел с Сазерленд в «Дочери полка» в феврале 1972 года, прессу подготовили к сенсации. На генеральной репетиции Паваротти

взял девять верхних до,, и оркестр аплодировал ему стоя. Журналист Мак-Юэна, проворный Герберт Бреслин, окрестил его «Королем высоких до», и с тех пор дорога певца круто пошла вверх. Старейший оперный критик Ирвинг Колодин говорил о его «безупречном чувстве линии». Харолд Шонберг в «Таймс» назвал его голос «тенором мыслящего человека»11.

Он доказал, что создан для телевидения, блеснув наивным очарованием и озорным юмором в шоу Джонни Карсона «Сегодня

вече**ром»; его приглашали в это же шоу еще более десяти раз. После трансляции «Богемы» с ним и Ренатой Скотто в главных ролях на телевидение пришло двадцать пять тысяч писем от зрителей. Его портреты появились на обложках «Тайм» и «Ньюсуик».**

Для Бреслина все это было лишь началом. Этот «журналист для Паваротти», бывший школьный учитель, родившийся в 1924 году, вернулся из армии в конце Второй мировой войны страстным любителем оперы и получил стипендию для учебы в Сорбонне. Он немного работал в рекламном отделе автомобильной компании в Детройте, а потом стал мелким клерком в концертном агентстве Энн Колберт в родном Нью-Йорке. Первой артисткой, которой ему поручили заниматься, оказалась Сазерленд, и ради нее Бреслин научился распугивать наглых репортеров. «Идея состояла в том, чтобы умерить ее рекламу, потому что ей слишком много доставалось», — рассказывала мисс Колберт. Следующим проектом для Бреслина стала Элизабет Шварцкопф. «Я подумала, будет неплохо, если ею займется такой славный еврейский паренек, как Бреслин, ведь у нее была скверная нацистская репутация, — говорила агент. — Удалось ли это ему? О да!»12 Работая со Шварцкопф, Бреслину пришлось любезничать с теми же журналистами, которых он раньше отчитывал. Шварцкопф, изгнанная из Метрополитен Рудольфом Бингом, пела в концертах и сольных вечерах, выступала по телевидению и записала Генделя в Детройте. Жизненно важная роль, сыгранная Бреслином в ее реабилитации в Америке, еще не до конца изучена биографами певицы.

Проведя шестидесятые годы под крылом Колберт, Бреслин открыл независимое агентство, и первой его клиенткой снова стала Сазерленд. «До конца своей карьеры она платила ему за то, чтобы он не подпускал к ней прессу», — рассказывал один из сотрудников13. Затем он познакомился с испанской пианисткой Алисией де Ларро-ча. «Он считал ее замечательной артисткой, которая не

полностью реализовалась и которой он мог бы помочь», — сказали мне в «Таймс»14. Бреслин сумел найти журналистов, которые привлекли внимание публики к Ларроче, но передал ведение ее дел Роналду Уилфорду в «Коламбию». Он чувствовал, что сам не может вести переговоры о гонорарах и контрактах на записи. Тем не менее он продолжал осуществлять «творческий контроль» за расцветающей карьерой пианистки. Среди тех, кто обращался к Бреслину за особой помощью, были такие любимцы Метрополитен, как Ричард Такер, Мэрилин Хорн и Леонтин Прайс.

Бреслин внес мужскую мускулистость в дамский мирок музыкальных общественных связей. Его конкурентками были опытные

дамы средних лет — Дорле Сориа из «Энджел рекордс», Маргарет Карсон, отвечавшая за Бернстайна, Одри Майклз, занимавшаяся отдельными артистами Артура Джадсона, Шейла Портер, сестра критика из «Нью-Йорк таймс». Эти дамы обедали с издателями и заваливали критиков ворохами пресс-релизов. В тех ситуациях, когда они орудовали ножом для рыбы, Бреслин предпочитал пользоваться телефоном, и хотя изъяснялся он прозой, его стиль порой бывал невозможно слащавым и витиеватым. Однажды он назвал Сазерленд «величайшим сопрано столетия» и тут же дополнил свою похвалу следующим объяснением: «Она может быть самым лучшим сопрано столетия, но у нас нет способа оценить это. Мы просто знаем, что она — единственный человек в мире, кто может спеть "Эсклармонду"». В тех случаях, когда речь не шла о рекламе, предназначенной для широкой публики, Бреслин разговаривал не лучше травмированного грузчика. Он никогда не говорил, если мог кричать, никогда не любезничал, если мог оскорбить. Тем, кто имел несчастье получить бесплатную порцию его грубости, он представлялся «самым искренне ненавидимым человеком в музыкальном бизнесе»15.

Занятие музыкальным бизнесом приносило в лучшем случае косвенное удовлетворение, а Бреслин мечтал о творческой роли. Бонинг ограничивал его участие в карьере Сазерленд, а другие его певцы не пользовались достаточным вниманием агентов. Однако в Паваротти Бреслин нашел молодого, впечатляющего артиста, не подчинявшегося абсолютно никому — кроме Адуи, которая занималась его европейским расписанием, не отрываясь от воспитания трех дочерей в Модене. Вскоре после начала сотрудничества

Бреслин сменил амплуа журналиста при Паваротти на полновесную должность менеджера. «Некоторые говорят, что я сильно влияю на Лучано, — скромно говорил он, — что я изменил его, подобно Свенгали16*, и полностью руковожу его карьерой. Я полагаю, что имею на него определенное влияние»17.

Сазерленд подтверждала, что Бреслин «дал ему много ценных советов». «Я знаю, — говорил Бонинг, — что некоторые утверждают, будто мы помогли Лучано в самом начале. Он не нуждался в особой помощи ни от нас, ни от кого-либо еще»18. Считается, что гений всегда проложит себе дорогу, — но и гению будет гораздо легче, если найдется какая-нибудь Сазерленд, чтобы открыть перед ним все двери, а потом — какой-нибудь Бреслин, который привлечет к нему внимание средств массовой информации и расчистит этот путь. Кампания, проведенная менеджером, оказалась настолько успешной, что один журналист назвал его П. Т. Бреслином, в память о неподражаемом Барнуме.

Первым делом Бреслин на месяц забрал Паваротти из оперы и отправил его в сольное турне с аккомпаниатором-пианистом. Мест для

выступлений вокалистов не хватало, поскольку лучшие залы уже заняла «Коламбия» со своим «Концертным сообществом», но несколько городов еще хотели пригласить певца, а Бреслин полагал, что сольные концерты позволят Паваротти лучше проявить свою индивидуальность, чем оперные спектакли, где внимание публики не принадлежало бы ему одному. На 1 февраля 1973 года Бреслин назначил концерт Паваротти в колледже Уильяма Джуэлла, маленькой баптистской школе в городе Либерти (Миссури), получившей от местного благотворителя достаточно средств, чтобы приглашать дорогих артистов. Перед выходом он сказал тенору: «Вы идете туда не для того, чтобы посмотреть, любит ли вас публика. Идите и посмотрите, любите ли вы публику». Оказавшись в одиночестве на сцене, Паваротти пел, как ему нравилось, и ему нравилось, как он поет. Ни в Либерти, ни на последующих концертах в Далласе и Денвере в зал не был допущен ни один критик, но устная молва быстро донеслась до Восточного побережья. Восемнадцатого февраля 1973 года один маленький анонс в «Нью-Йорк таймс» обеспечил Паваротти аншлаг в Карнеги-холле. Через несколько месяцев было объявлено о его сольных концертах в Чикаго. Журналисту, предупредившему его о том, что вокальные вечера плохо продаются, Паваротти ответил: «Я собираюсь

петь здесь при полном зале. Такой у меня план. О'кей?»19

К 1980 году он собирал полные семитысячные залы и зарабатывал больше, чем какой-либо другой певец его амплуа. «Лучано чувствует, что может что-то дать, и стремится дать это как можно большему числу людей и в самых разных местах», — говорил Бреслин20.

«Герберт Бреслин сразу понял, что для рекламы личность Лучано может оказаться почти столь же ценной, как и его голос», — комментировала Адуа Паваротти21, наладившая с менеджером мужа отношения настороженного сосуществования. У Адуи были собственные амбиции — в 1986 году она основала в семейном поместье в Модене компанию «Стейт дор опера менеджмент», предлагавшую агентские услуги в ответ, как она говорила, «на все призывы о помощи, поступавшие ко мне от молодых певцов»22. Ее полномочия и полномочия Бреслина разделяла хрупкая демаркационная линия: Адуа вела дела мужа в Италии, Бреслин — во всех прочих странах, постоянно сверяясь с составленным ею расписанием. Синьора Паваротти вовсе не желала терять свое влияние.

Сольный концерт признали авторским рецептом Бреслина для создания звезды, но предлагал он его не только Паваротти. В записной книжке Бреслина числился еще один клиент, испанский тенор Пласидо Доминго. «Герберт пришел к Лучано и Пласидо, — вспоминала Мерл Хаббард, работавшая с Бреслином с 1972 года, — и сказал им:

"Сегодня вы — два величайших тенора в мире. Если вы хотите доказать это, единственный способ — выступать с сольными концертами». Пласидо занервничал и отказался. Лучано был готов на все"»23. Бреслин называл Доминго «тенором первой величины, но отказывающимся от концертов и некоторых других проектов, которые я предлагал для расширения его аудитории»24. В частности, Доминго отказался сделать его своим менеджером. Через некоторое время он ушел от Бреслина с чувством горького сожаления. Любые недоразумения, возникавшие впоследствии между двумя тенорами, уходили корнями в те годы, когда они платили одному и тому же рекламному агенту и боролись за его расположение.

Бреслину удалось включить Паваротти в рекламную кампанию «Американ экспресс», благодаря которой плакаты с его портретом появились на автобусных остановках по всему миру. Он сделал так, чтобы Паваротти проехал на черной платформе на нью-йоркском параде в честь Дня Колумба в

1980 году, совпавшем с его сорок пятым днем рождения, пел на церемонии вручения премий Американской академии киноискусства и принял участие в концерте в мюзик-холле «Радио-сити» вместе с Фрэнком Синатрой. Эта смелая и точно продуманная по времени реклама произвела оглушительный эффект. Выступив с Зубином Метой по общественному телевидению в программе «Прямая трансляция из Линкольн-центра», Паваротти получил ни много ни мало сто тысяч писем. Послушать «Риголетто» с его участием в Центральный парк пришли около двухсот тысяч человек. Записи фирмы «Декка» расходились, как свежие макароны. В какой-то момент в список лучших сорока дисков, составленный журналом «Биллборд», входили восемь дисков Паваротти.

По мере того как его тенор набирал вес, Бреслин придумывал хитроумные формы маскировки, превращавшие тучность в величие, — разноцветную шаль, шляпу-борсалино, белый носовой платок размером со скатерть, служивший Паваротти защитным покрывалом на сольных концертах. Он также мог допускать тактические ошибки — и они тоже были хорошо обыграны. Фильм 1981 года «Да, Джорджо», в котором невероятно разжиревший Паваротти играл самоуверенного дурачка, ворующего еду, изредка можно было увидеть разве что в ночных телепрограммах.

Видя, как растут слава и великолепие Паваротти, к Бреслину за своей порцией волшебного эликсира стали обращаться и другие артисты. Кристофер Хогвуд, специалист по старинной музыке, попросил его о помощи и удостоился титула, может быть, несколько нелепого, «Караяна старинной музыки». Сэра Георга Шолти, музыкального руководителя Чикагского симфонического оркестра, все еще озабоченного

своей популярностью, изобразили на афише в красной шляпе. Некоторые певцы, пришедшие к Бреслину — Сьюзен Донн, Кэллен Эсперian, Нуча Фочиле, — получили важные партии в операх, где пел Паваротти. Тенор отрицал, что он или его менеджер оказывали какое-либо влияние на выбор партнеров в спектаклях. Это не мешало молодым оперным певцам воображать, что близость к менеджеру Паваротти может повысить их шансы быть избранными.

Контора Бреслина со штатом из семи человек занималась делами примерно двух дюжин артистов. Однако никому из них не удалось достичь небесной славы великолепного моденца. Этот факт можно объяснить двояко. Либо артисты оказывались слишком глупы, чтобы выпить зарекомендовавший себя эликсир Бреслина, либо он не мог

дважды выполнить один и тот же фокус. В любом случае, о его агентстве стали говорить, что оборот артистов в нем — один из самых высоких в отрасли. «Сегодня Герберт может превозносить артиста до небес, — говорил один журналист. — Завтра он будет проклинать его за измену».

Бреслин не простил Доминго его бегства. Где бы ни пел испанец, он натыкался на афиши, извещавшие об одновременных выступлениях его великого современника. Однажды он чуть было не отказался петь в одной опере, увидев рекламу Паваротти в программке. Слухи о склоке просочились в прессу. Никто не соглашался принять на себя вину за раздувание скандала, но Доминго указывал пальцем на лагерь Паваротти. «Мне все равно, что они делают, пока это не выходит за рамки приличий, — сказал он мне в 1991 году. — Они пытаются продать товар, и было бы глупо с их стороны представлять его как второсортный… Что бы они ни говорили о нем, это нормально. Пусть меня не трогают»25.

Любые сравнения между двумя тенорами оказывались неправомерными, ибо трудно найти двух других людей, настолько противоположных друг другу по многим чертам характера и дарования. Доминго был создан для роли Отелло, тогда как добродушный, пухлый Паваротти с трудом изображает трагедию. Итальянец прирожденный Неморино26*, тогда как некоторая угрюмость, присущая Доминго, портит все его комические роли. Паваротти излучает здоровую крестьянскую любовь к жизни и ее удовольствиям; Доминго воплощает утонченную и расчетливую интеллигентность. Поклонники Паваротти в массе своей — эстеты и дамы из первых рядов оперных театров; домохозяйки в основном предпочитают Доминго.

По любому артистическому счету лидерство принадлежало Доминго. Он спел сотни партий, от Россини до Массне, а позже — и Вагнера. Паваротти освоил тридцать, большинство — на своем родном языке.

Спортивная фигура, стройность и моложавость Доминго позволяли ему ежегодно участвовать в футбольных матчах в Зальцбурге и исполнять большинство партий соблюдая театральную достоверность. Паваротти, по мере увеличения своего веса, становился все более и более статичным, а его выразительные средства были весьма ограничены. Доминго оказался способным дирижером, осуществил несколько сценических постановок и планировал после ухода со сцены возглавить какой-нибудь оперный театр в Америке. Паваротти оставался только певцом и никем больше.

Впрочем, его голос и безмятежное спокойствие не имели равных. При всей красоте пения и достоверности игры Доминго, ему не удавались те мощные верхние ноты, которые, казалось, зарождались у подметок туфель Паваротти из телячьей кожи и поднимались, подобно вулканической лаве, через все его монументальное тело, чтобы фантастическим извержением вырваться наружу.

Тот факт, что сторонники Паваротти стремились опорочить Доминго, сам по себе свидетельствовал о силе испанца. Поняв невозможность очернить его как певца, лагерь Паваротти избрал мишенью для своих нападок уязвимое место каждого артиста — его возраст. Распространялись слухи, что Доминго родился не в 1941 году, как указано в его документах, а раньше, и, следовательно, он старше Паваротти и ближе к завершению карьеры. Ложная дата — 1934 год — просочилась по крайней мере в один известный музыкальный словарь. Раздраженный клеветой, Доминго обнародовал оригинальное свидетельство о рождении, выданное регистрационной службой в Мадриде, но это не помогло осадить сплетников. «Дошло до того, что мы уже не знали, кому принадлежали те или иные слова — Лучано или кому-то из газетчиков, — вздыхал он. — Я верю Лучано. Но я не могу сказать, что верю всему, что делается за его спиной».

В этом не было ничего удивительного, если принять во внимание подчеркнутую воинственность машины Паваротти. «Я хочу, чтобы все ясно поняли, — заявил Бреслин автору одного из английских журналов, — что если [Лучано] не будет на обложке, я вернусь в Лондон и лично вас кастрирую»27. На мой вопрос о датах выпуска записей Паваротти он ответил: «А какого... вам это нужно?» Продюсеру записей Ларрочи на фирме «Декка» он орал: «Нечего лезть тут с вашей Алисией!» «Со мной никогда в жизни никто так не разговаривал», — сказал продюсер. По словам одного из руководителей фирмы «Декка», Бреслин «совершенно не умеет себя вести. Он подонок»28.

«Как только Лучано стал великим, Герберт обнаглел, — рассказывала его сотрудница Мерл Хаббард. — Я говорила ему: "Герберт, не сжигай все мосты. Они нам еще понадобятся для других

артистов". Но если кто-то становился бесполезным для Лучано, то эти люди просто переставали для него существовать. Никто другой в списке для него ничего не значил». Пианист, обратившийся к нему за советом, получил

ответ: «Уясните себе одну вещь: мой минимальный гонорар составляет пятнадцать тысяч долларов в год. Это — главное, о чем вам следует помнить». Гонорары фирмы Бреслина за представление артиста колебались от двухсот пятидесяти до полутора тысяч долларов в месяц. Он брал себе восемьдесят процентов от комиссионных, заработанных его сотрудниками. В случае Паваротти он получал 20% с большинства ангажементов и записей, иными словами, в год ему набегало до двух миллионов долларов.

Он не извинялся за грубость и не нуждался ни в ком. Имея в списках Паваротти, он был обеспечен на всю жизнь. Слыша за спиной ворчание своего «ротвейлера», тенор мог свободно расточать улыбки всем, кто к нему обращался. Он знал, что менеджер разорвет в клочья любого, кто посмеет нанести ему вред. По самой своей природе Паваротти считал себя обязанным хранить верность тем, кто оказал ему услугу, и создавалось впечатление, что он действительно любит Бреслина. Он обращался к нему: «Герберт, мой друг», а на семейных фотографиях поглаживал по лысой голове. «Лучано может быть очень милым», — говорили продюсеры фирмы «Декка», единственной фирмы, записывавшей его в течение четверти века. Несмотря на склонность к любовным похождениям, он был нежно предан жене и дочерям.

Когда Глайндборну потребовались громкие имена в программу благотворительного концерта, Паваротти отозвался мгновенно, словно стремясь вернуть долг чести за уроки мастерства, полученные им в Сассексе тридцать лет назад (после выхода афиш, где имя певца было напечатано самыми крупными буквами, Глайндборн получил извещение о его отказе). Он вел себя как сентиментальный патриарх, и редкий человек, выходивший из круга его общения, надолго оставался в немилости. Может быть, он нуждался в таком Бреслине, чтобы защититься от собственного великодушия. «Если бы не Герберт, я давал бы только благотворительные концерты... — сказал он своему биографу. — Это Герберт может сказать людям "нет". Мне это не нравится, но у Герберта свой стиль работы»29.

Бесспорно, Бреслин поднял Паваротти на уровень успеха, недостижимый ни для одного современного певца, но Паваротти так и не сумел подняться выше того пика своих вокальных возможностей, которого достиг в начале восьмидесятых годов. Он получал самые большие гонорары, пел в самых больших залах, его имя появлялось на страницах всех средств массовой информации. Он мог назначать

спектакли

по своему усмотрению и ставить любые условия, а также начал «писать» автобиографию чужими руками. Но это было все, что он мог сделать, не выходя за рамки принятых обычаев. И если Бреслин хотел доказать, что его по праву сравнивают с Барнумом, ему следовало придумать новые формы работы для своего тенора. Впрочем, опера-буффа не соответствовала его собственным культурным устремлениям, и когда кто-то осмелился предложить нечто нетрадиционное, Бреслин в буквальном смысле этого слова вышвырнул наглеца из своего офиса на Западную 57-ю улицу — во всяком случае, так гласит легенда.

Существуют две версии истории встречи Паваротти с Тибором Рудасом. Они похожи со всех точек зрения — за исключением описания реакции Бреслина. Рудас, мальчиком певший партии сопрано в Венгерской государственной опере, лишился источника существования после ломки голоса и вместе с братом-близнецом создал танцевально-акробатический дуэт. В 1948 году, когда к власти в Венгрии пришли коммунисты, Рудас не вернулся с гастролей по Австралии. Он женился, основал школу танцев и начал заниматься организацией гастролей молодежных групп по Азии. Затем его деятельность распространилась на Америку, он устраивал выступления танцоров в казино Лас-Вегаса и Атлантик-Сити. Доходы росли, но вкус оставался на низком уровне, и Рудаса терзали угрызения артистической совести. Он привез в Лас-Вегас Нью-Йоркский филармонический оркестр с Зубином Метой. Дирижер рассказал ему о потрясающем теноре, способном сделать аншлаг в любом зале. По словам Паваротти, Рудас ходил к Бреслину, чтобы пригласить тенора в свои программы. Его раз за разом вышвыривали за дверь, пока он не произнес слова «сто тысяч долларов» — и тогда Бреслин усадил его, чтобы поговорить начистоту. «Не забывайте, что в 1981 году, — рассказывал Паваротти, — сто тысяч долларов были огромной суммой за одно выступление классического артиста»30.

Из рассказов Рудаса друзьям следует, будто он преследовал Паваротти даже в Италии и убедил его, что он должен принудить своего несговорчивого агента к переговорам. Потом Рудас пришелв офис Бреслина и отказался уйти, пока они не договорились об одном концерте, ибо больше ни на что Бреслин не соглашался. Расхождений между двумя версиями немного, но обе они свидетельствуют о непримиримых возражениях Бреслина

против всего, чего хотел и на чем настаивал Рудас. Галантный Рудас всегда носил темные костюмы, серые галстуки и очки без оправы. Может быть, он и заключал сделки с сомнительными личностями в мире игорных домов, но при этом

так и оставался похожим на врача-пенсионера, а его акцент согревал слух, как гуляш согревает язык. Бреслин, ругавшийся как грузчик и чувствовавший себя неуютно в воротничках и галстуках, проигрывал в сравнении с ним — и знал это. «С появлением Тибора мы перенеслись в мир вертолетов, телохранителей и всего прочего в стиле Андре Агасси. Тут не было места для Герберта Бреслина», — сказал один из его помощников.

Паваротти договорился о встрече с Рудасом и Бреслином в Ла Скала до начала «Аиды». Он сразу сказал, что отказывается петь в игорном доме, но к третьему акту согласился на компромисс, предложенный Рудасом, — выступить не в казино, а возле казино, в специально построенном шатре. Концерт предполагалось провести в Атлантик-Сити, и Рудас рассчитывал на девятитысячную толпу слушателей. Его партнеры из гостиничной группы «Ресортс Интернэшнл» отнеслись к затее скептически и устранились, предоставив венгру самостоятельно справляться с риском.

Ранее Бреслин пытался выставить Паваротти перед еще большей аудиторией в еще больших залах. Но после выступления в конгресс-центре Майами, где система акустики сперва начала фонить, а затем вообще отключилась, он стал склоняться к отказу от подобных экспериментов. В отчаянии он обратился к Рею Миншаллу, руководителю лондонского отделения фирмы «Декка». Миншалл отозвал одного из лучших звукоинженеров, Джеймса Локка, из Чикаго с записей Шолти и отправил его ближайшим рейсом в Монреаль к Паваротти. В разгар своей пресс-конференции тенор увидел Локка, входившего в зал отеля «Четыре времени года». Прервавшись на полуслове, он выдохнул: «Я так счастлив видеть вас, друг мой!» Без Локка никогда не состоялись бы ни концерты на стадионах, ни концерты Трех Теноров, а Паваротти никогда не превратился бы из оперной звезды в суперзвезду.

«Я ничего особенного не сделал, — пожимал плечами Локк с типичной английской скромностью. — Я только наладил оборудование и запретил местным ребятам прикасаться к нему. Я хотел, чтобы люди слышали Лучано

так, как я хотел бы слышать его, — чтобы они слушали его голос и классический звук»31. Локк разработал акустическую систему, благодаря которой Паваротти мог не беспокоиться за свое выступление в шатре Атлантик-Сити 19 октября 1983 года. «Он был так рад, что все прошло удачно», — рассказывал инженер. «Лучано понравилась атмосфера и то, как его принимали», — отметил Рудас. Ему понравился и гонорар.

После еще трех концертов, организованных Рудасом и принесших ему еще больше денег, Паваротти передал в руки венгра управление

всеми своими выступлениями вне концертных залов. Рудас попросил выделить ему двенадцать вечеров в год, и Бреслину пришлось согласиться. «Герберт всегда приезжает на эти концерты, чтобы поддержать Лучано, но ему там особенно нечего делать, — комментировал Локк. — Рудас прекрасно организует такого рода вещи».

Английский инженер, с другой стороны, также оказался незаменимым участником всего предприятия. Паваротти настаивал на его присутствии на всех концертах на открытом воздухе, и Рудас выплачивал фирме «Декка» приличные суммы за его услуги. Локк не получал никаких отчислений от записей, но не жаловался. «И вот теперь у нас за плечами уже больше двухсот концертов, — говорил он в 1995 году. — Должен сказать, что мне это все уже надоело, и я подготовил молодого коллегу, который должен заменить меня. Мне гораздо больше нравится записывать в студии». Удивительно, что Локк, при всей важности его вклада, не получил соответствующего вознаграждения — и даже не упомянут в мемуарах Паваротти. Впрочем, его вклад в это дело не остался незамеченным для Доминго, попросившего и получившего разрешение Паваротти нанять бригаду Локка для собственных открытых концертов.

В то время как Паваротти все рос в глазах публики, Доминго потратил конец восьмидесятых годов на попытки свергнуть его с пьедестала. Если итальянец собрал двести тысяч слушателей в Центральном парке, то послушать Доминго на концерте в честь столетия статуи Свободы пришли восемьсот пятьдесят тысяч, в парк Тель-Авива — полмиллиона, а в городок Мадридского университета — триста пятьдесят тысяч человек. Однако монументальный Паваротти по-прежнему затмевал его как по количеству рекламы, так и размеру гонораров.

В 1986 году, услышав о том, что Паваротти собрал в

Лондоне полный стадион, Доминго приказал своему агенту в Великобритании Маргарет Стаффорд снять стадион Уэмбли для концерта в сочельник. Злая пресса с самого начала критиковала эту затею. Доминго, узнав, что накануне концерта продана только половина билетов, отменил концерт и выступил в популярнейшем телешоу Вогана, где пожаловался на несуразно высокую цену билетов. Отмена концерта стоила ему поддержки общественности, преданного агента и длительных разбирательств с организаторами; в конце концов они отозвали иск из суда.

Этот случай наиболее ярко проиллюстрировал разницу между Паваротти и Доминго. Итальянец соответствовал вкусу простых людей, испанец — изысканному вкусу. Паваротти везде и всегда чувствовал себя спокойно, Доминго находился в постоянном волнении.

Прежде всего, Паваротти постоянно чувствовал за спиной энергичный организаторский талант Рудаса, находившегося под пристальным надзором Бреслина, за которым, в свою очередь, неустанно присматривала Адуа. В распоряжении Доминго были только личный секретарь, жена Марта и агенты ad hoc по всему миру. Он мог надеяться на успешную конкуренцию с Паваротти только на оперной сцене, где итальянец появлялся все реже. Паваротти избегал Ковент-Гарден на протяжении большей части «десятилетия алчности», поскольку знал, что генеральный директор театра, сэр Джон Тули, связан с Доминго узами дружбы. Известие об отказе от одного из выступлений пришло в последнюю минуту с некоего южного острова, где якобы больной тенор, по слухам, «отдыхал» с полногрудой подругой. С 1981 года, когда Рудас вступил в игру, и до 1989, когда ему окончательно отказали от дома, Паваротти вышел на сцену чикагской «Лирической оперы» всего пятнадцать раз из запланированных сорока одного. Часто его отказы совпадали с выступлениями под эгидой Рудаса или Бреслина в каком-нибудь супермаркете или на международном теннисном турнире. Его звезда горела так ярко, что могла вот-вот скатиться с оперного небосклона навсегда.

Доминго, выступая перед большим скоплением публики, никогда не делал тайны из своих мотивов. «На некоторых концертах такого типа мы можем действительно неплохо заработать, — говорил он, — а в опере это невозможно». Паваротти предпочитал делать вид, что ведет миссионерскую кампанию, предназначенную для восстановления народной любви к большой опере. Рудас тоже изощрялся в

трогательных рассказах о бывших игроках, прекративших тратить время на «одноруких бандитов» и повернувшихся к высокому искусству. Но каждый раз, планируя выступление Паваротти, он лишал оперную сцену ее главной притягательной силы, а выплачивая ему суммы, в десять раз превышавшие самые крупные оперные гонорары, способствовал ослаблению экономического фундамента оперной индустрии. Коллеги-певцы видели, сколько получал Паваротти, и хотели того же, будь то с помощью Рудаса или других организаторов. «Я не отменяю ни одного оперного спектакля — так почему меня критикуют?» — возмущался Доминго. Впрочем, испанец так и оставался в одиночестве на вершине артистических принципов и аппетитов, заставивших его, уже пятидесятилетним, заказывать новые оперы и броситься в бурные воды вагнеровского «Кольца».

К 1990 году расхождения между Паваротти и Доминго, как по стилю, так и по устремлениям, достигли апогея. Потребовался третий тенор, чтобы свести их вместе для достижения общей цели. Хосе Каррерас, жизнерадостный каталонец, разбивавший все сердца как на

сцене, так и вне ее, заболел лейкемией и чудесным образом поправился. Чтобы выразить благодарность за это выздоровление, он попросил своих добрых друзей Пласидо и Лучано присоединиться к нему на концерте, весь сбор от которого должен был пойти на лечение детей, больных раком. Как вокалист Каррерас не представлял угрозы ни для одного из великих певцов, и оба с радостью согласились оказать ему эту услугу; их примеру последовал и дирижер Зубин Мета.

И тогда в дело включился музыкальный бизнес. Бывший продавец компьютеров, переквалифицировавшийся в музыкальные агенты, Марио Дради, связался с организаторами финального матча чемпионата мира по футболу, который собирались смотреть все три тенора. Джеймс Локк установил цифровой пульт фирмы «Декка», телевизионные компании наперебой предлагали свои услуги для трансляции концерта. По до сих пор невыясненным причинам — то ли из-за неуверенности в результатах проекта, то ли из-за неумного совета — теноры решили взять одноразовый гонорар за записи и права на трансляцию — эта сумма не намного превышала то, что получал Паваротти за одно выступление у Рудаса. Когда выяснилось, что концерт смотрели по телевизору триста миллионов человек, а «Декка» продала двенадцать миллионов дисков, певцам оставалось

только оплакивать потерянные отчисления.

Видеозапись этого концерта по-прежнему представляет большой интерес. Он стал не просто эстрадным шоу; он свел вместе три легендарных голоса и три техники и позволил трем ослепительным личностям отбрасывать свет друг на друга. Примирение двух великих артистов само по себе стало достаточным поводом для выражения благодарности. В тот вечер, по словам Доминго, три тенора «на самом деле слились в один: мы работали друг для друга, мы дышали друг с другом».

«Напряженность, существовавшая между нами в прошлом, сразу забылась, и с тех пор мы в прекрасных отношениях, — объявил Паваротти. — Думаю, что настало время, чтобы и пресса обо всем забыла»32.

В ту зиму Паваротти попросил у Доминго разрешения присутствовать на его репетициях «Отелло» и взял с собой пленку с записью его исполнения. Через пять лет он сам впервые решился исполнить Отелло на оперной сцене. Конкуренция сохранялась, но теперь она использовалась к взаимной выгоде.

Сразу после окончания концерта Трех Теноров Рудас напомнил о себе, желая убедиться, что в отношениях между ним и Паваротти ничего не изменилось. При повторном выступлении на Кубке мира в Лос-Анджелесе он держал в руках все финансовую сторону дела и обеспечил

трем тенорам и дирижеру столько денег, что и двух жизней не хватило бы, чтобы их потратить. Цифры продаж аудио- и видеодисков выросли до восьми миллионов, и при этом формула, предложенная Рудасом, оставляла широкое поле для деятельности. Паваротти так часто пел в организованных им концертах на открытом воздухе, что перегрузил связки. В 1991 году концерт в лондонском Гайд-парке, послушать который пришли под проливным дождем принц и принцесса Уэльские, привел инженеров «Декки» в откровенное смятение. Ведущая итальянская газета «Коррьере дела сера» обвиняла Паваротти, что он «опускается до уровня Мадонны». Его освистали в Ла Скала в декабре 1992 года, когда на премьере «Дон Карлоса» Верди он не смог взять верхнюю ноту. Он признал, что публика имела право быть им недовольной: он недостаточно подготовился к спектаклю.

В 1994 году слушатели, заплатившие до девяноста пяти фунтов (150 долларов), чтобы услышать его в «Реквиеме» Верди на стадионе «Уэмбли», были потрясены «прискорбно

фальшивыми звуками»33. Критика отмечала, что любой, купивший билет на концерт, вправе ожидать, что «основы не нарушены»34. Перед «Реквиемом», вместо того чтобы отдыхать, звездный тенор присутствовал на торжественном пуске поезда «Паваротти» в туннеле под Ла-Маншем. Он ездил на Филиппины, где билеты на него стоили двадцать пять тысяч песо (500 фунтов), что равнялось средней пятимесячной зарплате, — главным образом для того, чтобы лишний раз доказать, что его концерты привлекают широкие массы слушателей к классической музыке.

В 1996 году Рудас объявил о турне Трех Теноров в честь шестидесятилетия Паваротти; концерты планировались в Лондоне, Нью-Йорке, Токио, Мюнхене и Мельбурне, стоимость билетов колебалась от тридцати пяти фунтов (50 долларов) до трехсот пятидесяти (500 долларов). «Было бы лицемерием утверждать, будто мы не стремимся к выгоде для наших спонсоров или для нас самих», — заявил Доминго от имени всех трех певцов35. На этот раз Рудасу помогали организатор с немецкой стороны Матиас Хофман и ветеран записей рок-музыки, прославленный Ахмед Эртегун из компании «Атлантик рекордс».

Паваротти должен был петь в «Бале-маскараде» Верди в Ковент-Гарден; несколько раз он отменял выступления, поскольку участвовал в рекламной кампании новых духов, а затем вообще отказался от участия в опере из-за усталости. Планы Би-би-си транслировать по телевидению концерт с выставки его лошадей в Модене пришлось поспешно менять, когда выяснилось, что Паваротти не поет, а только открывает рот под фонограмму. «Не думаю, что найдется более трудная

или честная профессия [чем моя]», — сказал он, обращаясь к телезрителям36. Хорошо относящиеся к нему люди говорили, что дома, в Модене, он позволял себе немного расслабиться. В сентябре 1995 года он дал в Модене благотворительный концерт в помощь детям — жертвам войны в Боснии. Он пел импровизированные дуэты с поп-певцами Митом Лоуфом и Симоном Лебоном для фирмы «Декка» и сфотографировался в обнимку с принцессой Уэльской. Мир Лучано Паваротти был очень далек от высокомерного, подчиняющегося строгой дисциплине возвышенного утонченного искусства.

Герберт Бреслин по-прежнему выжидал, «наблюдая за Тибором Рудасом, как лесоруб за индейкой»37. Адуа Паваротти также не уходила со сцены, то угрожая разводом, то соглашаясь простить мужа за связь с секретаршей

Николеттой Мантовани.

В штате «Стейт дор» Адуи состояло больше сотрудников, чем в агентстве Бреслина, она поставляла целые труппы некоторым итальянским оперным театрам. В число ее клиентов входили такие дирижеры, как талантливый Даниэле Гатти и Карло Рицци из Национальной оперы Уэльса. «Мечта Лучано — и моя, — заявляла она, — найти, может быть, через... "Стейт дор", молодого тенора, обладающего всеми качествами, необходимыми для великой карьеры»38. Тем самым Адуа подтвердила, что главная цель ее жизни — создать второго Паваротти. Кое-кто надеется, что это ей удастся.

Бреслин больше не вынашивал подобных фантазий. В семьдесят лет он проникся глубокой симпатией к молодому человеку, которого и провозгласил своим преемником в агентстве. Три старейших сотрудника сразу уволились и увели с собой своих артистов. Череда уходов привела к тому, что агентство Бреслина выглядело побитым, помятым и растерянным. Воспользовавшись своими французскими связями, Бреслин смог пополнить списки избранными галльскими музыкантами.

Окинув взглядом свой гостеприимный стол в Модене, Лучано Паваротти мог бы задаться вопросом: кто из его партнеров — Адуа, Бреслин или Рудас — оказал наибольшее влияние на его грандиозную карьеру. Бреслин сыграл, важнейшую роль на первом этапе, но Рудас обогнал его на финишной прямой. Адуа занималась его домашними делами и готовилась разделить с ним обеспеченную старость. Свою роль сыграли и другие — Бонинг, Сазерленд, Джеймс Локк, Терри Мак-Юэн, секретарша Джуди Ковач, иногда исполнявшая обязанности импресарио, — но каждый из них был связан лишь с частицей феномена Паваротти, и ни один человек из тех, кто обогатился за счет его процентов, не мог оправдать свое везение, совершив нечто подобное еще один раз и вынув из шляпы еще одного артиста,

приносящего столько же денег. Это не препятствовало распространению в музыкальной среде мифа о том, что Паваротти каким-то образом создали другие люди. Если бы музыкальному бизнесу удалось постичь те силы, которые создали его, классическая музыка купалась бы в деньгах...

ЛИКВИДАЦИЯ НАЙДЖЕЛА

Для собаки с граммофонной трубой настали трудные времена: казалось, им прямой путь на свалку. Корпорация «И-Эм-Ай», один из столпов звукозаписывающей индустрии,

объявила об отказе от картинки Фрэнсиса Барро «Голос его хозяина» в интересах модернизации и стандартизации. Логотип запретили использовать в США, где им владела «Ар-Си-Эй», и признали несоответствующим духу динамичного корпоративизма, который стремилась представлять «Торн—И-Эм-Ай». Наследие прошлого низко ценилось в эпоху позднего тэт-черизма. Как и другие звукозаписывающие компании, «И-Эм-Ай» ориентировалась на сегодняшний день, технологии лазерного века и тинейджерских кумиров. В дерзком Найджеле Кеннеди фирма увидела связующее звено между поколениями — признанный поклонниками рока, он не оскорблял сторонников классического пуризма. Кроме того, фирма полагала, что его менеджер Джон Стэнли способен обеспечить бесконечную череду новых Кеннеди. Забудьте о собаке с трубой, будущее принадлежит «И-Эм-Ай».

Запись «Времен года» Вивальди в исполнении Кеннеди полностью изменила показатели продаж. Количество записей этого до-классического музыкального произведения трудно подсчитать, существует чуть ли не восемьдесят его версий, от роскошно звучащего исполнения Берлинского оркестра с Караяном до схематичной и сухой интерпретации шестнадцати шведов на исторически аутентичных музыкальных инструментах. С точки зрения музыки диск Кеннеди был совершенно непримечательным, если не считать агрессивного выпячивания солирующей скрипки и нескольких ярких пассажей неназванного аккомпанирующего ансамбля. Если что-то и придало необычность самому диску и поставило его на первые места в чартах популярности, то это стратегическая кампания, начатая еще до его поступления в продажу в сентябре 1989 года. Кеннеди, и раньше записывавший концерты, но остававшийся известным лишь в кругах классических исполнителей, на сей раз решил переломить ситуацию. Он разделил «Времена года» на двенадцать трехминутных отрывков вместо привычных четырех частей и убедил «И-Эм-Ай» распределить их между несколькими ди-джеями,

чтобы заполнять паузы музыкой в стиле «хэви-металл» и рэпом. Тем самым он беззастенчиво признавался, что предназначает эту музыку самой массовой аудитории. «Я уже давно полностью переосмыслил структуру Вивальди», — заявил Кеннеди39.

К тому времени, когда запись зазвучала по радио, Кеннеди уже принимал участие в различных телешоу по всей стране, раздавал автографы в магазинах, в перерывах

футбольных матчей давал интервью женским журналам и детским передачам. Эта распланированная до мельчайших подробностей атака велась в течение шести месяцев. За год запись разошлась миллионным тиражом, а темпы продаж снизились лишь после того, как были раскуплены два с половиной миллиона дисков. «Таких показателей достигали только он и Паваротти», — восхищались боссы «И-Эм-Ай»40. Найджел Кеннеди вошел в дома, где никогда раньше не водились записи классической музыки. Он проложил путь к неприкаянным душам потерянного поколения — и покорил также матерей этого поколения, почувствовавших непреодолимую симпатию к этому похожему на беспризорника мальчишке с небритыми щеками, короткой стрижкой и трогательно нежным звуком.

Отец Найджела, виолончелист Королевского филармонического оркестра, бросил жену еще до рождения сына и уехал в Австралию. Когда мать вышла замуж вторично, подающего надежды семилетнего мальчика отправили в школу Иегуди Менухина. «Я немного боялся, — вспоминал он, описывая прослушивание, — что, если я буду слишком хорошо играть, меня заберут из дома и отправят в какое-то ужасное заведение, вроде того, что показывают в "Полете над гнездом кукушки". К сожалению, я играл слишком хорошо, и меня запихнули в этот сумасшедший дом». Менухин, оплачивавший обучение мальчика, послал его в Нью-Йорк, чтобы завершить образование в Джульярдской школе музыкального и драматического искусства. «Это было поразительное место, где детей пытались превратить в маленьких профессионалов еще до того, как они начинали понимать, что такое музыка», — говорил Кеннеди. С помощью своего наставника он стал клиентом агентства Гаролда Холта, и его отправили в гастрольную поездку; сочувствующий торговец музыкальными инструментами одолжил ему драгоценную скрипку Гваданьини. После «Времён года» он смог купить еще более дорогой инструмент Гварнери.

В 1985 году концерт Элгара принес Кеннеди премию журнала «Граммофон» за «Запись года», но скрипач не скрывал своей неприязни к миру классической музыки. В это время ему было уже около тридцати, а о нем все еще говорили как о вундеркинде. До скольких

же лет ему придется ждать, пока классический мир поймет его настоящую цену?

Чувство обиды и разочарования не препятствовало работе

мысли. Кеннеди ушел из агентства Холта, заявив, что музыкальный бизнес почивает на лаврах и оторвался от реального мира, а методы его устарели. «Я не думаю, что в классической музыке существует такое понятие, как менеджмент, — сказал он. — Есть множество классических музыкантов, обладающих огромным влиянием, — например, скрипач Гидон Кремер или пианистка Марта Арге-рих, — сумевших поднять музыкальное исполнительство до высочайшего уровня, имеющих большие связи, но не имеющих той публики, которую они заслуживают. В классической музыке менеджеры сидят у телефонов и ждут, что к ним все само придет в руки». Кеннеди, с его беспокойным характером, не мог долго оставаться без дела; он хотел найти менеджера, который сумел бы двинуть вперед его карьеру.

С возрастом он стал по-другому вести себя в обществе. Мальчик из брайтонской семьи среднего класса приобрел простонародный акцент, начал изъясняться на жаргоне хиппи, выказывая нарочитое пренебрежение к формальному синтаксису. Его любимыми словечками стали «жуткий» и «морочить». Никто не одевался так, как он — по большей части в дешевые тряпки, купленные с лотка на улице; с дерзкой ухмылкой он появлялся в таких нарядах на самых изысканных концертах. Вначале он придумал себе вневременной костюм, а потом, увидев, что публике это понравилось, сделал его своим фирменным знаком. «Я тут приехал из Нью-Йорка и малость мозги всем заморочил, — рассказывал он. — Суббота, вечер, мне надо вылезать на сцену в Ройял фестивал-холле. Ну, я хотел вещи повесить, чтобы были не мятые, а когда чемодан открыл — их там нет. Я пошел на Кэмден-маркет фрак поискать, так у них ни одного не было. Ну, я купил, что у них там нашлось черное, и в этом играл. А потом все приходили и говорили: "Эй, Найдж, классно ты придумал, классике это на пользу".

На «И-Эм-Ай» придерживались того же мнения, но боялись, что Кеннеди может зайти слишком далеко. Им нравился популизм, но они опасались его последствий. Найджел любил пить шампанское прямо из бутылки; а ведь они помнили, что его отец умер от алкоголизма. Прилетев из Амстердама, скрипач сразу же начинал расхваливать товар, который предлагали ему в экзотических кафе. «И-Эм-Ай» не желала видеть его пьяным или накурившимся. Становилось ясно, что Найджелу нужен наставник, человек, которому он бы доверял и на которого могла бы положиться компания.

В 1987 году босс «И-Эм-Ай» Руперт Перри познакомил Кеннеди с Джоном Стэнли, бывшим менеджером поп-группы «Бэй-Сити роллерс». Хорошо воспитанный человек с седеющими волосами, на тринадцать лет старше Кеннеди, Стэнли считал, что может облегчить становление творческой личности. «Я принимаю на себя ответственность за воплощение в жизнь чьей-то мечты, — убедительно говорил он. — Агенты этим не занимаются»41. Стэнли увидел, что хочет сделать Кеннеди с «Временами года», и сказал, что может помочь. Его практический ум, его понимание и очевидное преуспеяние расположили к нему скрипача. Стэнли ездил на синем «роллс-ройсе». «Почему-то, увидев, сколького он достиг, я подумал, что он, наверное, темная личность — знаете, такой денежный мешок. Оказалось, все совсем не так, он был вполне нормальным... Он на самом деле стоял за спиной, и следил за моей карьерой в целом, и прикидывал в уме, на что я в действительности могу рассчитывать», — рассказывал Кеннеди в воспоминаниях, продиктованных им Стэнли42. Менеджер заставил его прождать ответа в течение нескольких недель. «Я долго размышлял, прежде чем взять Найджела Кеннеди, — говорил Стэнли. — Я не разбирался в классике, но он был заинтересован в том, чтобы пробиться в поп-музыку, а это я понимал». В конце концов его убедил концерт, на котором Кеннеди перемежал классическую музыку с джазом, а в заключение исполнил соло скрипичный вариант темы из футбольной телепрограммы «Матч дня», шедшей на Би-би-си. «Очень скоро после этого, — вспоминал Кеннеди, — Джон взялся за дело»43.

Спустя пять лет, когда партнерство осталось в прошлом, а Кеннеди превратился почти в отшельника, мнения относительно того, какую именно роль сыграл Джон Стэнли в «создании» Найджела Кеннеди, разделились. Дробление и запись «Времен года» состоялись до их знакомства. Идеи продвижения не менялись. Судя по всему, главное, что сделал Стэнли — это установил военную дисциплину и по-военному четко определил задачи. Он создал в «И-Эм-Ай» командный центр, откуда день за днем, час за часом руководил деятельностью Кеннеди. Из-под его контроля не могло ускользнуть ни одно обращение к скрипачу, будь то по музыкальным или по самым обыденным вопросам.

«Джон блестяще проявил себя в выборе времени, особенно в первые полгода продаж "Времен года"», — утверждал Барри Маккан, директор «И-Эм-Ай» по маркетингу

и личный друг Кеннеди. Стэнли создал вокруг скрипача атмосферу напряженного ожидания, привычную для шоу-бизнеса, и научил своего клиента манерам,

которые раньше считались подходящими для кинозвезд или национальных героев. Его выбрали для участия в телепрограмме «Это ваша жизнь», идущей в самое лучшее время, и в подростковом шоу «Клуб Х». Известность не ограничивалась рамками одной страны. В Британии продавалось менее одной пятой записей Кеннеди. В Скандинавии показатели продаж были гораздо выше, в Австралии — просто гигантскими, в Америке неуклонно росли. В посвященной ему статье в «Нью-Йорк таймс» Роберт Шварц писал: «Родилась новая суперзвезда по имени Найдж».

Стэнли оживлял выступления Кеннеди лазерной подсветкой и участием струнного ансамбля, состоящего из молодых девушек. Афиша на лондонском театре «Доминион» гласила: «Кеннеди — Жуткая гулянка»44*. Продюсер «Битлз» Джордж Мартен намеревался снять 0 нём видеофильм. Это не всем нравилось. Джон Драммонд, музыкальный редактор Би-би-си, называл Найджела Кеннеди «Либерейсом девяностых»45*. По мнению журнала «Страд», библии скрипичного дела, новый облик делал его «из безвкусного отвратительным»46. Классических критиков ужасало его манерное растягивание звука. Музыканты, нанятые для участия в шоу «Monster Bash», спустя два года после концерта все еще не получили за него денег. Людям, платившим немалые деньги за входные билеты на концерт на открытом воздухе, приходилось еще доплачивать за стулья.

Подобная реакция огорчала Кеннеди, и он пытался наладить отношения с миром классики. Он решил записать концерты Брамса и Бетховена и избрал для этой цели Клауса Тенншетдта, ведущего немецкого дирижера «И-Эм-Ай». Тенншетдт отличался хрупкой нервной системой, и его реакцией на внезапную известность, свалившуюся на него после многих лет прозябания в провинции, стала бесконечная череда болезней. Кеннеди с пониманием отнесся к его повышенной уязвимости. Тенншетдта же привлекали в Кеннеди его по-юношески искреннее уважение, выдающаяся техника и фантастические показатели продаж. Они почти не понимали язык друг друга, но с одинаковой, не требующей словесного выражения иронией относились к абсурдным условностям звукозаписи. В каждом концерте Кеннеди исполнял собственную каденцию — в четырехминутных соло смешивались классическая техника пассажей и отголоски

мелодий его нового кумира, Джимми Хендрикса. Он купил на аукционе бандану рок-мученика, пропитанную его потом, и повязывал ее на лоб как талисман, где бы ни играл.

Ни Брамсу, ни Бетховену не удалось даже близко сравняться по успеху с диском «Времен года», но продажи исчислялись шестизначными цифрами, а для классики это очень много. Способность

Кеннеди находить общий язык с любой аудиторией не подвергалась сомнению. В июне 1992 года в Киле, родном городе Тенншедта, он вышел перед полупустым залом, где сидели голштинцы в лучших воскресных нарядах, в черной шелковой рубашке, бархатных брюках и кожаных сапогах до середины икр. Когда он приветствовал облаченного во фрак концертмейстера взмахом открытой ладони и словами: «Привет, жуткий тип!», раздались смешки. Но когда зазвучал концерт Бетховена, между ним и публикой установилось полное взаимопонимание. Он ни минуты не стоял на месте, он то подскакивал к дирижеру, то уходил к альтам. Он наслаждался игрой оркестра, но при этом постоянно помнил о зале. Он играл в этом холодном балтийском зале добросовестно, словно жиголо, отрабатывающий свою плату до последней лиры, он ластился к публике, потрясал ее, ублажал ее, трогал до глубины души своим обликом маленького потерявшегося мальчика. Концерт завершился бурей аплодисментов и бесконечными бисами. Я надолго запомнил этот концерт в Киле, потому что он стал одним из последних появлений Найджела Кеннеди на публике.

Джон Стэнли придумал ему множество занятий — «написать» автобиографию, сняться в биографическом видеофильме, совершить мировое турне. «Стэнли как сумасшедший требовал, чтобы он снялся в этом фильме», — рассказывал Макканн, но Кеннеди уже устал и становился все более подозрительным. «Когда мы стали работать над новыми вещами после "Времен года", — говорил Кеннеди, — у меня не хватало времени и информации для того, чтобы принять должные творческие решения по поводу этих вещей, и в результате получалось что-то стандартное, что мне не нравилось. Я терял контроль».

Его подруга Брикси ушла от него и увезла в Калифорнию любимую собаку, друзья до классической музыке не желали с ним знаться, ему надоело постоянно играть одно и то же, он физически ощущал свое одиночество. В то лето он объявило конце своей карьеры и в возрасте тридцати шести лет уединился в домике в холмах Малверн. Если «И-Эм-Ай»

захочет его записывать, пусть построит ему домашнюю студию, заявил он. Что же касается Джона Стэнли, то и в его штучках он больше не нуждался; за лето они окончательно разошлись. «Энтузиазм Найджела в отношении тех, кого он называл "мертвыми композиторами", всегда оставался неискренним, —-объяснял Стэнли. — Когда он решил прекратить выступления после записи концерта Бетховена, нам больше не было смысла оставаться вместе. Никаких ссор не было. Все произошло внезапно/но без злобы. Он в один момент оборвал все отношения. Машина шла на полной скорости, а он остановил ее единственным знакомым ему способом».

Стэнли отрицал, что перегружал Кеннеди, но признал, что их разрыву предшествовало турне по Австралии, когда за пять дней скрипач дал пятьдесят шесть интервью, организованных менеджером. Он выскользнул из жизни Кеннеди так же незаметно, как вошел в нее, оставив после себя совместно написанные мемуары, которые музыкант отказался издавать в мягкой обложке. Кеннеди передал управление своими вялотекущими делами рок-агентству и стал готовить новую инструментовку хитов Хендрикса для будущего диска «И-Эм-Ай».

«Музыка Хендрикса меня полностью захватила, — говорил он. — Я отказался от всего, пока не выйдет запись. Если у меня появляются новые идеи, которые я хочу опробовать, я просто приезжаю в последнюю минуту в какой-нибудь маленький зал, человек на двести-триста, играю Хендрикса, и у меня в голове выстраивается структура. В классике мне всегда нравилось, что там записываешься только тогда, когда знаешь, что можешь сыграть хорошо».

Он уже записал на «И-Эм-Ай» концерт Берга и два французских струнных квартета, но не разрешил выпускать диски, пока не закончит работу над своей новой идеей. Позже он заморозил проект Хендрикса и подготовил альбом собственных сочинений. У него появилась новая девушка, он обзавелся небольшим кругом друзей, но оставался полностью оторванным от текущей музыкальной жизни. В декабре 1996 года ему должно было исполниться сорок лет — конечно, его не забыли, но вероятность того, что он когда-либо вернет себе массовое поклонение, становилась все меньше. Поклонники, как и он сам, стали людьми среднего возраста, а их матери уже не стремились обогреть беспризорников.

Сказать, что звукозаписывающая индустрия горько сожалела о нём, было бы мало. Английская музыкальная

индустрия лишилась одного из самых выдающихся классических музыкантов, и заменить его было некем. Сам Менухин призывал его вернуться на сцену. «Я с нетерпением жду, когда он снова посвятит себя камерной музыке, и надеюсь, что он изменил свое по-юношески иконоборческое отношение к старой доброй культуре, — сказал человек, опекавший Кеннеди в детстве. — Я уповаю на то, что его спонтанность примет форму безупречного идеализма»47. Впрочем, Менухин не знал или не хотел знать, что в основе отторжения всего, связанного с классическим музыкальным бизнесом, у Кеннеди лежал именно наивный идеализм. Что бы ни сулило будущее, Найджел твердо стоял на своем: он никогда не вернется в эту среду. «Я никак не могу вернуться в классическую музыку, — уверял он меня в 1994 году. — Такие решения не принимают для того, чтобы потом отказаться от них».

***

А что же случилось с Джоном Стэнли после ухода Кеннеди? Ничего страшного, он стал популярнейшей фигурой в мире классической музыки, менеджеры и музыканты становились в очередь, чтобы купить хотя бы какой-нибудь из его бесценных советов. Ведь все знали, что Стэнли — это человек, «сделавший» Найджела Кеннеди, а если Кеннеди каким-то образом «не сделался», то виной этому стал его характер, а не просчеты менеджера. Так, Роналд Уилфорд из «Коламбии» интересовался мнением Стэнли относительно чернокожей сопрано Джесси Норман. Марк Маккормак из «Ай-Эм-Джи» направил его в Барселону для работы над фильмом о жизни Хосе Каррераса. «Я привез его в ту больницу, где он чуть не умер, и попросил спеть тот музыкальный отрывок, который звучал у него в голове в те месяцы», — рассказывал Стэнли, через год не сумевший вспомнить, о какой музыке шла речь. Сэр Георг Шолти, по-прежнему пекущийся о своем имидже, обратился к нему за консультацией, стоившей целого состояния. Стэнли утверждал, что он помог Шолти восстановить его позиции в Зальцбурге, хотя ранее никогда не имел дело с фестивалями.

«Джон неистощим на идеи», — заявил Макканн, и «И-Эм-Ай» продолжала обращаться к нему. Стэнли утверждал, что они проигнорировали его рекомендацию записывать больше музыки барокко после «Времен года» и необоснованно применяли методы, разработанные им для Кеннеди, в отношении других, менее подходящих солистов. «Это выдумки», — пожимал плечами Макканн. В 1994 году, через

два года после исчезновения Кеннеди, имя Джона Стэнли снова привлекло внимание публики: на сей раз он выпустил сразу ставшую популярной книгу «Классическая музыка. Великие композиторы и их шедевры». Введение к книге написал сэр Георг Шолти, признавшийся в «глубокой симпатии к намерениям Джона Стэнли». Знакомство с содержанием показывает, что Стэнли написал только короткое предисловие, послесловие и семь страниц текста. Остальное создала команда безымянных авторов.

К чести Стэнли следует признать, что он никогда не претендовал на знание классической музыки, хотя, судя по биографии, его можно считать мастером на все руки. После окончания Школы искусств в Оксфорде он стал кинорепортером и снимал катастрофы и бедствия в Западной Германии. Контакты со службой новостей Би-би-си и природная живость характера привели его в коридоры индустрии развлечений.

В начале девяностых годов он представлял «три четверти ди-джеев на "Радио-1"». Он принимал участие в создании «Капитал радио», первой коммерческой поп-радиостанции в Лондоне, а потом переехал

в Калифорнию, чтобы продавать там сериал Би-би-си «Доктор Кто». По сообщениям прессы, он консультировал губернатора Роналда Рейгана по международным проблемам. «Я был англичанином, связанным с радио, поэтому вполне логично, что он обратился ко мне с рядом вопросов, — говорил Стэнли. — Не моя вина, что газеты назвали меня менеджером». Лучшей сделкой Стэнли стала продажа хита группы «Бэй-Сити роллере» «В субботу вечером» популярному американскому ток-шоу, носящему то же название. Если собрать все его достижения вместе, они выглядят весьма впечатляюще, но если рассматривать их по отдельности, то нельзя обнаружить в них ту четкую стратегию, благодаря которой им так восхищались в мире классической музыки. Стэнли не дошел до того, чтобы делать марионеток из диск-жокеев Би-би-си, не возглавил звукозаписывающую компанию, не получил пост в администрации Рейгана. Однако его аура распространилась на весь музыкальный мир — от боссов до артистов, а фирма «Рид интернэшнл» выплатила ему небольшое состояние за составление путеводителя по классической музыке; предполагалось, что он напишет его самостоятельно.

Работая над этим заданием, Стэнли подумал, что нашел путь к общему спасению для классической музыки и

традиционной церкви. Он чувствовал, что в девяностые годы многие люди, устав от напряжения повседневной жизни, пытаются найти новые духовные ценности. «Требуется совсем немного воображения, чтобы использовать музыку в качестве катализатора, который снова обратит людей к вере», — победоносно проповедовал он. Музыкальный бизнес эти слова не тронули, а церковь устояла перед искушением. Джон Стэнли уехал к себе в Норфолк писать книгу о классических автомобилях. Как явствует из анонса на суперобложке, он продолжает «разрабатывать мультимедийные проекты для продвижения классической музыки».

НАМЕКИ НА СЕКС И ЛАДАН

В отчаянные времена люди обращаются к отчаянным мерам. Дойдя до глубин спада, классическая музыка столкнулась с проблемой личности. Точнее, проблема состояла в отсутствии личностей. Титаны — Герберт фон Караян, Леонард Бернстайн, Владимир Го-ровиц — вымирали. Джоан Сазерленд, последняя дива, объявила о своем уходе. Паваротти не мог считаться вечным. Кеннеди ушел — быть может, к лучшему. Звезд, чьи имена были бы всеми признаны, можно было пересчитать по пальцам. За ними простиралась безликая анонимность. Ведущие исполнители обладали потрясающей техникой, но отличить их друг от друга было невозможно. Именно это имели в виду агенты, сокрушавшиеся по поводу

«упадка индивидуальности». Закройте глаза, и вы уже не сможете сказать, кто из джульярдских вундеркиндов играет на скрипке Страдивари. Мидори, Энн Акико Мейерс, Сара Чунг не имели яркой индивидуальности, которая отражалась бы в их музыке, и все звучали почти одинаково.

Еще менее узнаваемыми оказались вокалисты. В эпоху, считающуюся Золотым веком американского вокала, потребовалась бы консультация ларинголога, чтобы отличить друг от друга Кэрол Ванесс и Черил Стьюдер, Доун Апшоу и Джун Андерсон, Дебору Войт и Сьюзен Данн. А ведь они претендовали на звание ярчайших звезд оперной сцены. Став с помощью суперучителей и агентов ультрапрофессионалами, не имея явных погрешностей, молодые певицы дарили слушателей теми красками и огнем, на которые были способны, а потом впадали в унылое однообразие. Без сомнения, технически многие из них превосходили див минувших лет, но кто бы согласился променять все фальшивые оргазмы образцовых современных певиц на один

отрывок, спетый вполголоса Каллас? Оперные театры ценили этих артисток за их высокий КПД, но все больше любителей музыки предпочитали им старые добрые записи. Надвигалось настоящее бедствие, требовавшее принятия срочных мер.

Секс и Бог для музыкального бизнеса — то же самое, что патриотизм для подлеца: это — последнее убежище. Классическая музыка отличалась запоздалым сексуальным развитием. Она регулярно поставляла миру женщин-звезд, отличавшихся физической красотой и чувственными голосами, — Марию Йерицу, Гильермину Суджу, Эмми Дестин, Марию Чеботари, — но не считала необходимым рекламировать их богом данные достоинства. О том, что могут сделать эти женщины с застегнутой на все пуговицы публикой, знали все, кто слышал их в годы, предшествовавшие сексуальной революции. Но они не оставили нам своих воспоминаний. Впрочем, ни одно описание не могло бы полностью передать производимый ими эффект. Марию Каллас можно назвать «сексуальной», но это только ослабит представление о сложности ее магнетизма, о феномене, более сильном и более продолжительном, чем просто сексуальная привлекательность, — об этом красноречиво свидетельствует огромное число ее поклонников среди гомосексуалистов.

Другие сенсационные певицы послевоенной эпохи также не годились на роль секс-бомб. Кэтлин Ферриер отличалась монументальной, холодной красотой. Джоан Сазерленд производила впечатление величественной, в чем-то высокомерной дивы. Жаклин Дюпре, хотя она изгибалась дугой и изящным жестом отбрасывала назад гриву светлых волос, играя на виолончели, сохраняла ангельскую ауру, не допускавшую непристойной игры воображения. Дюпре, жизнелюбивое дитя «свингующих шестидесятых», ждала трагическая судьба:

в 1971 году она заболела рассеянным склерозом. Умерла она в 1987 году, но и много лет спустя ее записи оставались одними из самых продаваемых в «И-Эм-Ай»; при этом на рекламу ее выдающихся внешних данных никогда не было затрачено ни одного пенни.

Первые признаки сексуального пробуждения классической музыки наметились в опере, где радикально мыслящие постановщики сорвали одежды со своих сопрано и отправили их скакать по сцене голышом, даже если это и не предусматривалось исходным первоначальным замыслом. Хотя многие певицы оказались перед ультимативным

выбором — раздеваться или потерять работу, эта мера не превратила стриптизеров в звезд вокала. Мария Юинг48*, сбросив последнее покрывало со своей Саломеи и явив публике Ковент-Гарден обнаженное лоно, не получила ни более высокого гонорара, ни новых контрактов на записи. Лесли Гарретт не удалось пробиться в Зальцбург даже после того, как она оголила грудь на сцене Английской национальной оперы. Казалось, для успеха музыкальной карьеры все еще требовалось что-то более основательное, чем плотские прелести.

Звукозаписывающая индустрия, как всегда чутко реагирующая на нужды средств массовой информации, первой попалась в сладкую ловушку. В середине восьмидесятых годов в газетах и на телевидении, возбужденных все нарастающей откровенностью голливудской продукции, резко вырос спрос на красоту юного тела. Теперь и речи не могло идти о том, чтобы уделить больше внимания замечательной, но пятидесятилетней и одетой не по моде пианистке; издателям требовались восходящие звезды, похожие на секс-богинь, — а что или как они играли, не интересовало никого. Случай или умысел распорядился таким образом, что дряхлеющая «Ар-Си-Эй» смогла удовлетворить эти аппетиты, предложив канадскую виолончелистку по имени Офра Харной.

К тому времени «Ар-Си-Эй» уже практически отказалась от записей в ожидании перехода в другие руки; единственным, кого еще там записывали, оставался флейтист Джеймс Гэлуэй. Эта компания никогда не считалась питомником молодых талантов, дебютанты не связывали с ней свои карьерные планы. Главным, из-за чего фирма сделала ставку на мисс Харной, стали ее пухлые губки и убийственно стройная фигурка. Офра Харной, родившаяся в 1965 году в маленьком израильском городке Хадера, быстро стала известна за пределами родной страны и музыкального мира Канады. В семнадцать лет она стала самым молодым лауреатом премии Гильдии концертных артистов в Нью-Йорке. Некоторые авторитетные специалисты расхваливали ее талант, серьезные критики проявляли одержанный энтузиазм. Этого было недостаточно, чтобы вознести ее на вершину. Каждая звукозаписывающая фирма держалась за своего постоянного

виолончелиста — Йо-Йо Ма принадлежал Си-би-эс, Ростропович — «И-Эм-Ай» и «Дойче граммофон», Линн Харрелл — «Декке», Джулиан Ллойд-Уэбер — «Филипсу», и у них не было

ни репертуара, ни желания, чтобы поддержать еще одну артистку.

И тут у «Ар-Си-Эй» появилась идея. Достаточно надуть эти губки и обнажить эти плечики, подумали на фирме, и тогда посмотрим, что получится. При виде Офры в свободном зеленом платье пресса сделала стойку, и цифры продаж ее дисков стали расти ощутимыми темпами. На следующим этапе своей кампании «Ар-Си-Эй» предполагала одеть ее в нечто облегающее и расклеить афиши на рекламных щитах вдоль шоссе, ведущих к крупным городам. На рассвете лондонцы обнаружили Офру, томно склоняющуюся к ним с кирпичных стен их домов. Ее знойная красота оживила железнодорожные вокзалы европейских столиц. За два или три года имя Офры Харной стало почти что родным, а дела «Ар-Си-Эй» пошли в гору. Однако концертная карьера Офры не задавалась, а заигрывания с Голливудом ограничились несколькими кинопробами. Внешняя сексуальность сделала ее известной, но не обеспечила прочных позиций. Когда немцы купили «Ар-Си-Эй», Харной исчезла из виду.

Но уроки секса не пропали даром. Теперь все звукозаписывающие фирмы и концертные агентства настаивали на более глубоких декольте и более коротких юбках. Надю Солерно-Зонненберг, любимицу прессы и «скверную девчонку» из Джульярдской академии, сфотографировали на фоне старинного дома в юбочке, едва прикрывавшей ее аппетитные бедра. Чтобы вернуть интерес американцев к Анне-Софи Муттер, журналистка Шейла Портер надела на немецкую скрипачку платье без бретелек, подчеркивавшее, как указывал журнал «Тайм», «соблазнительный изгиб ее плеч и роскошь пышных волос». Учитывая, что ранее мисс Муттер воспринимали как младшую сестру Брунгильды, можно высоко оценить это достижение. «Я знаю, что делаю с Анне-Софи», — заявила опытная мисс Портер, отмахиваясь от насмешек «Нью-Йорк таймс» в связи с «немузыкальной стороной» презентации скрипачки49. Впрочем, в планы самой мисс Муттер входило замужество, материнство и плавное продвижение к славе. В ее случае секс оказался временным отклонением от серьезного пути, и подобные попытки не возобновлялись.

Можно рассуждать о нечистоплотности подобных методов, но ведь они стали естественной реакцией классической музыки на мир, где с помощью секса можно продать все, что угодно. Если на рекламе горных ботинок появляется голая задница, а жидкость, текущая по обнаженному телу, может символизировать машинное масло, то почему бы не использовать тот же самый язык образов для идентификации музыкальной продукции? Если симуляция полового акта помогает продать

неоправданно дорогое мороженое, то пусть неподдельная чувственность молодых исполнительниц привлечет новую публику к классике.

Прошло не так много времени, и индустрия, испытывающая серьезную нехватку звезд, стала поощрять к полному — или почти полному — разоблачению любого подающего надежды артиста, способного привлечь сколько-нибудь значительное внимание публики. Многие солисты — и женщины, и мужчины, — преподносившиеся как объекты сексуального вожделения, увядали после одной или двух записей. Как и в поп-музыке, рыночные уловки оказались хороши для быстрого производства хитов, но не было на земле той силы, которая могла бы удержать позиции перехваленной продукции. Встревоженный более чем когда-либо, музыкальный бизнес устремился в консерватории и представил миру созвездие юных скрипачек; подобного явления не наблюдалось с начала прошлого века. Мидори, Сару Чунг, Хелен Хуанг и бог знает сколько еще юных азиаток выхватили из школьных классов и поставили на концертный конвейер, едва они достигли переходного возраста. Не нужно было быть Фрейдом, чтобы увидеть нечто подозрительное в веренице подростков, демонстрируемых концертной публике — и, в частности, публике, покупающей записи, — состоящей по преимуществу из немолодых мужчин. При этом особо подчеркивалось раннее взросление молодых музыкантов, но, казалось, в этом крылся некий искушающий подтекст.

Процесс достиг апогея в случае Ванессы-Мэй Николсон, шестнадцатилетней уроженки Сингапура. Она выступала с разными оркестрами и записывала концерты в частной фирме, не возлагавшей на нее особых ожиданий. Подборка рецензий на ее выступления изобиловала пугающими цитатами из провинциальных канадских газет наподобие «Виктория реджионал ньюс» и «Норсхэмптоншир кроникл энд эко». В 1993 году Ванесса Мэй сняла с афиш свою фамилию, объединилась с поп-менеджером Мелом Бушем и подписала контракт с классическим отделом «И-Эм-Ай». На ее дебютном сингле записана рок-версия «Токкаты и фуги ре-минор» Иоганна Себастьяна Баха. Он занял одиннадцатое место в поп-чартах Великобритании. Когда за две недели до выпуска диска из дома скрипачки в Кенсингтоне украли инструмент работы Гваданьини, она мгновенно появилась во всех выпусках новостей и тронула самые глубинные струны в душах англичан (позже скрипку нашли). Эта легко

узнаваемая девочка-подросток стала для «И-Эм-Ай» генератором средств для оплаты других, менее прибыльных записей.

Далее Ванесса Мэй записала концерты Мендельсона и Бруха. После преждевременного ухода со сцены Найджела Кеннеди «Й-Эм-Ай» остро нуждалась в «фирменном» солисте. Однако для представления юной скрипачки «И-Эм-Ай» и Мел Буш выбрали образ,

сломавший все представления о классических условностях. В прессу были переданы два снимка Ванессы Мэй. На первом она стояла недалеко от берега в спокойном море, с белой скрипкой в руках и в мокрой тонкой рубашке, накинутой поверх белого прозрачного купальника. Ясно просвечивали даже волосы на лобке. На втором она предстала на горнолыжной трассе, в короткой маечке и шортах, босиком, с руками, упертыми в бедра. На фотосессии для газеты «Сан» девушка позировала в изящном белье, зазывно глядя в объектив. То, что сочли бы приемлемым для киноактрисы, казалось совершенно шокирующим для так называемой исполнительницы классической музыки с претензиями на высокую духовность и на фирмы звукозаписи с богатыми культурными традициями.

Закаленные журналисты были шокированы. «В наше время успех оптовой продажи классической музыки зависит от ярких трусиков в той же степени, что и от ярких артистических способностей. Однако рекламная кампания юной скрипичной звезды Ванессы Мэй граничит с детской порнографией»50, — комментировала лондонская «Ивнинг стандард». «Пританцовывая под африканские мелодии, звучащие по радио, она провокационно расставляет ноги в сапогах до колена на четыре фута и крутит бедрами перед камерой, прижимая электроскрипку куда-то к промежности», — такое описание фотосессии появилось на страницах «Таймс»51. «Многие говорят, что в этих снимках много грязи и секса. Но мне только шестнадцать, и я не особенно задумываюсь о сексе... если люди находят меня сексуальной, это не моя вина», — сказала Ванесса Мэй. Это всего лишь «молодая девушка, веселящаяся со своей скрипкой в воде... у нее просто намокла футболка», — сказал ее агент52. Что именно она делала со скрипкой в воде, так никто толком и не объяснил.

Пресса, пишущая о классике, сразу же решила игнорировать призывы звукозаписывающей индустрии и отказалась рекламировать глянцевые прелести. «И-Эм-Ай», со свой стороны, не могла понять, из-за чего поднялся такой переполох. «Будьте реалистами, — заявил Роджер Льюис, руководитель "И-Эм-Ай классик" в Англии.— То, что здесь показано — это снимки, которые вы могли бы ассоциировать с любым новым поп-артистом. Для классики мы покажем ее в совершенно другом виде»53. Судя по голосу, Льюис нервничал, и у него имелись для этого все основания. Ванесса Мэй, подтвердил он, была «одним из наших

стратегических проектов».

Пытаясь доказать свои выдающиеся способности, она посещала школы в рамках телешоу и совершила турне по стране с концертом Бруха, «чтобы донести живую классическую музыку до всей британской молодежи»54. Залы не заполнялись, восторженных рецензий не последовало. Ее дебютный альбом плохо продавался

в Америке. В пресс-релизах «И-Эм-Ай» ее по-прежнему сравнивали с Менухиным, Хейфецем и Крейслером, когда с командных высот поступил приказ сделать из Ванессы Мэй поп-звезду и соответствующим образом подавать все ее будущие записи.

Это означало смертный приговор для служителей собаки с трубой, которые принесли свою добродетель на алтарь Ванессы Мэй и так мало получили взамен. Фирма, создавшая имя Карузо и Карая-ну, Менухину и Перлману, выглядела побитой и изношенной, созревшей для реструктуризации. Секс не помог вырастить курицу, несущую золотые яйца. Рыночный механизм, основанный на сексе, оказался слишком грубым для тонкого процесса признания в классике. Классическая музыка далеко не всегда привлекала слушателей своей эротичностью — а если такое и случалось, то публика делилась на людей обычной ориентации, гомосексуалистов и все прочие варианты. Сам по себе секс, отвратительный или приятный, не был способен зажечь новые классические звезды. Над «И-Эм-Ай» уже сгущались тучи поражения, когда высшие силы принесли компании надежду на спасение.

Ожидавшийся предрождественский подъем 1992 года обернулся разочарованием; третья зима экономического спада оставила без работы миллионы людей. Магазины, торгующие записями, превратились в мавзолеи нераспроданных дисков, сезонные выпуски рождественских гимнов в исполнении Кэтлин Бэттл и хора Кингз-колледжа покрывались пылью на полках в ожидании снижения цен. Люди заходили в эти магазины в поисках утешения другого рода. Они постоянно спрашивали запись, названия которой не помнили. «У вас есть эта симфония, где девушка поет, но нельзя понять слова?» — шептали покупатели, и вскоре продавцы начали понимать, о чем идет речь:

В Третьей симфонии Хенрыка Миколая Гурецкого есть часть, исполняемая на польском языке; в ней звучит послание к Деве Марии, найденное на стене гестаповской тюрьмы. Невероятно спокойная и медленная музыка

поражает своим народным характером. Запись, выпущенная компанией «Уорнер» в США в июне 1992 года, после нескольких исполнений по радио оказалась на шестой строчке в чартах классики. Перед Рождеством журнал «Тайм» поставил симфонию в число трех классических «Записей года».

Летом запись вышла в Англии, в течение нескольких месяцев она возглавляла классические чарты и, отстав всего на одно место от Пола Маккартни, стала шестой по показателям продаж поп-альбомов; в день продавалось по шесть тысяч дисков. К середине 1993 года во всем мире их было продано полмиллиона. Через три года, когда на рынке уже появились

пять конкурирующих записей, этот показатель приближался к трем четвертям миллиона. Непрекращающееся восхождение Хенрыка Миколая Гурецкого опровергало все постулаты веры звукозаписывающей индустрии. Ни один из современных композиторов-симфонистов, кроме Дмитрия Шостаковича в годы Второй мировой войны, не мог похвастаться тиражами, исчислявшимися десятками тысяч дисков; ни одному не удалось приблизиться к миллиону. Ни один композитор из гетто современной музыки не входил в поп-чарты. Ни одно классическое произведение, не имеющее названия и солиста с легко запоминающимся именем, не продавалось такими тиражами. То, что совершил скромный поляк из Катовице, переворачивало с ног на голову самые изощренные мировые понятия о механизме коммерции и доказывало преимущество самых простых вещей.

«Я никогда не просил, чтобы мне платили за мою музыку, — говорил Гурецкий. — Почему они покупают ее? Может быть, они что-то ищут...»55 Шестидесятилетний католик, давно ставший инвалидом, Гурецкий всю жизнь прожил в промышленном городе, в атмосфере вредных выбросов и официального неодобрения. Он начинал как авангардист, им восхищались последователи Булеза и возмущались сограждане-сталинисты. Это притеснение принесло порочные плоды; в 1976 году он отказался от атональности во имя невинного утверждения духовности, выраженного в Третьей симфонии. Спокойное произведение разочаровало западных модернистов и стало одной из причин его увольнения с поста ректора консерватории в Катовице. Прошло двенадцать лет, прежде чем зашатался коммунизм и Гурецкий нашел английского издателя, уважавшего его непоколебимые

убеждения. Композитор настаивал, что его симфония, познавшая непризнание и успех, вовсе не является религиозным кредо. «В моем понимании, — говорил Гурецкий, — это история любви».

Однако для звукозаписывающей индустрии она стала настоящим откровением. В суровую для экономики зиму 1992/93 года классический музыкальный бизнес обнаружил, что рекордные показатели продаж принадлежат Богу. Фирма «Уорнер» заключила с Гурецким долгосрочный контракт, западные издательства вступили в войну за его неопубликованные сочинения. «Уорнер», сделавшая первую запись на основании одноразового договора, не выплачивала отчислений сопрано Доун Апшоу, дирижеру Дэвиду Зинману и оркестру «Лондон синфониетта». Фирма сделала состояние на Гурецком и искала новых авторов, похожих на него. Следующие несколько лет принесли скромные успехи композиторам, пишущим в такой же успокаивающей манере; записи выпускались различными фирмами. Англичанин Джон Тавенер, последователь греко-православной церкви, поразил слушателей «Покровом Богоматери» для виолончели с оркестром. Грузин Гия

Канчели произвел фурор Шестой симфонией, эстонец Арво Пярт — своими хорами. Возвышенная духовная музыка русских композиторов Галины Уствольской и Алемдара Караманова, долгое время не получавших официального признания, разбудила мир. Покойного француза Оливье Мессиана пропагандировали как католика. Партитуры шотландца Джеймса Макмиллана строились на эффектном соединении минимализма, католицизма и национализма.

Стала ли классическая музыка религиозной? А Папа Римский — католик? Бог вернулся в рок-образе для спасения звукозаписывающей индустрии — или так казалось, пока анализ показателей продаж не показал, что ни одной компании не удалось достичь и одной десятой потрясающего успеха Гурецкого. И ни одна новая запись Гурецкого не пользовалась сопоставимым успехом, потому что он оказался самым скромным и наименее подходящим для продвижения из всех современных героев. Потребовалось усилие воли и обещание не вторгаться в его частную жизнь, чтобы убедить его посетить одну пресс-конференцию в Брюсселе и сняться в одном телевизионном документальном фильме. Он назвал свою симфонию «чудом», и звукозаписывающие фирмы уже начали было списывать ее со счетов, когда молния ударила во второй раз.

В 1993 году представители испанского филиала «И-Эм-Ай» стали замечать, что покупатели все чаще интересуются одной из их старых записей. Речь шла о монашеских песнопениях, записанных четверть века назад и купленных в качестве «приданого» вместе с одной давно почившей католической фирмой. Запись выпустили под названием «Григорианские песнопения», ее крутили на радиостанциях, ориентировавшихся на автомобилистов, чтобы помочь водителям остыть и расслабиться после раздражающих переездов. Внезапно она стала бестселлером. Через несколько месяцев она уже продавалась по всему миру. За два следующих года она разошлась пятимиллионным тиражом, и это стало лучшим показателем продаж «И-Эм-Ай» за десять лет. Судя по всему, божественные песни неожиданно стали пользоваться популярностью на «кислотных» вечеринках: ди-джеи пускали их ближе к утру, чтобы заставить всех послушно разойтись по домам.

Монахов, как и Гурецкого, этот успех совершенно не трогал. Они по-прежнему вставали каждое утро в 5.30, пели свои молитвы и работали на своих полях в Санто-Доминго-де-Силос. В отличие от музыкантов Гурецкого, они получали 3% отчислений с продаж, и это дало им возможность провести центральное отопление в монастыре одиннадцатого века. Увеличившийся наплыв туристов принес некоторые неудобства, но в целом монахи являли собой картину счастья, пример гармоничного сосуществования древней общины с современным

миром. Иногда они даже отправлялись в путешествия, чтобы представлять дополнительно выпущенные диски в шикарных ресторанах и отелях. Звукозаписывающая индустрия, и в особенности «И-Эм-Ай», приняла это как подтверждение того, что Бог встал на ее сторону в борьбе против беззвездности.

Увы, как это часто случается с откровениями, счастливой концовки не получилось. В октябре 1995 года монахи объявили, что больше не хотят иметь дела с организованной индустрией звукозаписи. "И-Эм-Ай" интересуют только деньги, а не уважение к нашей культуре», — заявил хормейстер, отец Хосе Луис Ангуло. Он сообщил, что в дальнейшем все записи будут выпускаться никому не известной религиозной фирмой «Хаде». Ее продюсер Алехандро Массо сказал испанским журналистам, что «монахи больше и слышать не хотят об "И-Эм-Ай". Они чувствуют, что григорианское пение подвергается унижению,

если под эту святую музыку люди танцуют, наливаются и прелюбодействуют».

«И-Эм-Ай» отвергла все обвинения, но согласилась, что не имеет возможности защитить святость после ее появления в записи. «Мы — звукозаписывающая компания: наша работа состоит в том, чтобы регулировать рынок и продавать как можно больше [экземпляров]. Мы никогда не давали лицензий порнофирмам, но, честно говоря, после того, как запись продана, она выходит из-под нашего контроля», — сказал бизнес-директор испанского филиала «И-Эм-Ай» Пабло Аррабаль56. И это признание навеки похоронило мечты о музыкально-религиозном возрождении. И даже если публика продолжала искать Бога в чудесах классической музыки, индустрия записей, неразрывно связанная со всей грязью кинематографа, телевидения и прессы и не скрывавшая собственной одержимости сексом, доказала, что является неподходящим инструментом для очищения душ. Настало время, сказали монахи, чтобы Церковь вернула принадлежащие ей музыкальные шедевры и возродила их для веру-ющих в освященных местах богослужений.

Это заявление забило гигантский гвоздь в гроб классической звукозаписи. Лишенная звезд, лишенная секса, а теперь, как оказалось, лишившаяся и Бога, она была обречена бродить, словно трижды раненный кочевник, озирая музыкальные горизонты в поисках следующего миража.

... И КОРПОРАТИВНОЕ
УБИЙСТВО КЛА$$ИЧЕСКОЙ
МУЗЫКИ

XI

Отказываясь от записей

В час ночи, когда весь Лондон спит, я смотрю в чердачное окно моего дома и вижу, что на Эбби-роуд1* еще горит свет. В это время уже никто не музицирует, и те, кто управляет звукозаписывающим бизнесом, спокойно спят в своих постелях, но где-то в недрах знаменитой студии одинокий звукорежиссер бесплатно тратит свое время, колдуя над почти совершенной записью симфонии в попытках достичь вечно недостижимого.

Режиссеры звукозаписи — вот невоспетые герои классической музыки! Плохо оплачиваемые, перегруженные работой, не обладающие пробивной силой поп-менеджеров, звукорежиссеры записей классической музыки будут счастливы, если их имя правильно напишут — если вообще

напишут! — на конверте грампластинки. При этом ответственность звукорежиссера за то, что мы услышим в записи, гораздо выше, чем ответственность любого дирижера, солиста и оркестра, и многие считают ее священной, Я знал звукорежиссеров, которые скорее оставили бы работу, чем благословили фальшивый звук или согласились работать с плохим артистом. Я слышал, как они говорили прославленным дирижерам, чтобы те отправлялись домой и учили партитуру. Когда Клаудио Аббадо хотел отложить выпуск записи «Бориса Годунова» из-за фальши, допущенной фаготистом, именно звукорежиссер резко сказал ему в присутствии всего Берлинского филармонического оркестра, что студия потратила миллион долларов на им же предложенный проект и что если в исполнении и были какие-то огрехи, то они целиком лежат на совести дирижера. Оскорбленный Аббадо бросился в кабинет начальства, требуя примерно наказать обидчика, но ему ответили, что режиссер получит премию и повышение за отличное выполнение служебных обязанностей.

Конфликты такого рода возникают реже, чем можно предположить. Умные артисты обычно уважают опыт своих звукорежиссеров

и доверяют им окончательный монтаж. Аббадо плакал на людях, узнав о смерти Райнера Брока, его партнера по записям на «Дойче граммофон». Бернард Хайтинк, выступая на банкете, устроенном в честь его шестидесятилетия фирмой «Филипс», заявил, что всеми успехами, достигнутыми на записях, он обязан своему старейшему звукорежиссеру Фёлькеру Штраусу.

Будучи наемными работниками индустрии, ориентированной на звезд, звукорежиссеры не попадают в поле зрения публики. Однако именно они руководят звездами, и именно их участие обеспечивает уважение ведущим фирмам звукозаписи. Иногда трудно определить, кто обладает большим творческим влиянием в связке «дирижер—звукорежиссер»: сэр Георг Шолти или Джон Калшоу из фирмы «Декка» в «Кольце нибелунгов»? Леонард Бернстайн или Джон Мак-Клюр в целой серии записей Си-би-эс? Это Калшоу придумал знаменитую марку «Декка саунд», ставшую символом технического совершенства, принадлежности к особой касте и эффективной рекламы. Брок превратил «Дойче граммофон» в ведущую марку фортепианных записей. Имидж «И-Эм-Ай» создавала целая череда звукорежиссеров, благодаря которым тяжеловесные

английские оркестры зазвучали как неземные ансамбли. Независимо от того, кто считается главой той или иной звукозаписывающей компании, именно звукорежиссеры выбирают таланты, помещение и техническую команду, определяют акустический и человеческий характер абсолютно всех записей. Хороший звукорежиссер может создать или прославить марку — а хороших звукорежиссеров никогда не было слишком много.

Отцом-основателем гильдии стал Фред Гайсберг. Однажды в 1891 году этот вашингтонский школьник прошмыгнул в спальню Эмиля Берлинера2*, чтобы посмотреть, как великий изобретатель «нарезает» первую грампластинку. Гайсберг зарабатывал на карманные расходы, аккомпанируя на рояле певцам, записывавшимся на громоздкие цилиндры «Коламбия фонограф компани», фирмы— обладателя лицензии на патент Томаса Эдисона. Гайсберг сразу понял все преимущества плоского диска Берлинера и ни минуты не колебался, когда чудаковатый иммигрант предложил ему работу — играть на рояле и подыскивать новых исполнителей. Через восемь лет двадцатишестилетний Гайсберг отправился в Европу в качестве «руководителя записей». Он делил каюту с племянником Берлинера, которому предстояло наладить работу прессовочной фабрики — будущей компании «Дойче граммофон гезельшафт» (DGG) — в родном для Берлинеров Ганновере3*.

Лондонская фирма Берлинера, учрежденная под названием «Граммофон компани», выбрала в качестве торговой марки аляповатую

картинку Фрэнсиса Барро, изображавшую собаку возле граммофонной трубы, и рекламировала свою продукцию под названием «Голос его хозяина»4*. Гайсберг занял маленький кабинет в здании на Мейден-лейн и принялся за работу. К Рождеству 1900 года каталог «Граммофон компани» насчитывал пять тысяч записей, причем их содержание отражало этику работы самого Гайсберга и эклектические воззрения его зарубежных представителей, охотно предоставлявших раструб звукозаписывающего аппарата и индийским певцам, и еврейским канторам5*. На шипящей заре звукозаписи можно было продать все что угодно. Лучшие с художественной точки зрения записи выходили с красной этикеткой6*, и Гайсберг начал поиск настоящих звезд.

В марте 1902 года он остановился в миланском отеле

Шпатца, где годом раньше умер Верди7*. Синьор Шпатц приходился тестем композитору Умберто Джордано, автору «Андре Шенье» и «Федоры», и его гостиница пользовалась популярностью среди певцов. Гайсберг, его брат Уилл и местный граммофонный агент решили послушать пышно разрекламированную оперу Альберто Франкетти «Германия», помпезную националистическую поделку, которая с недавних пор шла в Ла Скала с большим успехом. Не достав билеты, они попытались занять ложу некоего аристократа, были с позором изгнаны оттуда и с трудом избежали дуэли. На следующий вечер, сидя в переполненном зале, Гайсберг пришел в восторг от тенора, двадцатидевятилетнего неаполитанца, всего второй сезон певшего на этой сцене. Он отправил своего эмиссара узнать, сколько певец хочет получить за запись десяти песен. Тот запросил сто фунтов стерлингов. «В то время эти условия просто ошеломляли, — писал Гайсберг, — однако я передал их в Лондон, сопроводив самой лестной рекомендацией... Вскоре я получил телеграмму с ответом: "Гонорар чудовищный, запись запрещаю"». Гайсберг скомкал телеграмму и лично отправился в отель к Энрико Карузо. Солнечным днем 18 марта 1902 года Карузо, «добродушный и свежий, не спеша вошел в нашу студию и ровно за два часа спел десять песен под фортепианный аккомпанемент маэстро Коттоне»8. Ему заплатили сто фунтов стерлингов, а следующие двадцать лет принесли ему еще миллион от продажи записей. Эти десять песен до сих пор прекрасно продаются на компакт-диске.

Звучание записей, выпущенных перед дебютами Карузо в Ковент-Гарден и Метрополитен-опере, невероятно близко к оригиналу — голос певца был настолько силен, что перекрывал треск примитивного проигрывателя. Карузо стал первой и на многие годы величайшей звездой граммофонной эры; его отличало благородство голоса и души, он делился своим богатством с десятками нуждающихся и

не прекращал учить новые партии, даже будучи смертельно больным. Этого уникального исполнителя обожали все, он первым вышел за стены оперного театра и покорил мировую публику. Его записи, по словам Гайсберга, «сделали граммофон». Без Карузо он мог бы разделить участь шарманки и пианолы.

После Карузо захотели записываться все певцы. В 1903 году особой популярностью пользовались записи Франческо Таманьо, вердиевского Отелло; на следующий год пришла очередь Нелли Мел-бы, выдвинувшей жесткие условия. Она

потребовала, чтобы на ее пластинках были розовато-лиловые ярлыки и чтобы продавались они по гинее за штуку — то есть на шиллинг дороже любых других записей. Она отказалась приехать в студию Гайсберга, и пришлось везти оборудование в ее гостиную на Грейт-Кумберленд-плейс. В 1906 году Аделину Патти убедили нарушить сельское уединение и пощебетать перед аппаратом Гайсберга в ее валлийском замке. Шестидесятитрехлетняя певица восхищалась звуками собственного голоса. Услышав запись, она воскликнула: «Теперь я знаю, почему я Патти!»

Гайсберг ездил в Санкт-Петербург, чтобы записать звезд Мари-инского театра во главе с могучим басом Федором Шаляпиным. Он сделал Луизу Терраццини достоянием домашних гостиных и написал книгу от ее имени. Он создал ирландского тенора Джона Маккор-мака, наставника Беньямино Джильи. Он записывал Падеревского и Крейслера, Масканьи и Прокофьева, Артура Шнабеля и Артура Никиша. При этом он не удостоился упоминания в мемуарах ни одного из этих корифеев, поскольку был не больше чем тенью в поле их артистического зрения.

В те времена артисты считали записи способом зарабатывать деньги, большие деньги. В 1913 году Миша Эльман получил тридцать пять тысяч долларов в качестве вознаграждения за записи. Спустя десять лет Фриц Крейслер ежегодно получал чек на сто семьдесят пять тысяч долларов. Большая часть этих денег поступала от синглов с записями коротких бисов, которые сами артисты считали пустячками, Очень немногие утруждали себя репетициями перед записью, а к Гайсбергу они относились не более уважительно, чем к мальчишке-клерку за стойкой Куинс-холла.

Гайсберг никогда не решался высказывать замечания творческого характера. Ему потребовалось все его мужество, чтобы упросить Патти встать поближе к раструбу звукозаписывающего аппарата. «Ей это не нравилось, она очень сердилась, но позже, когда она услышала удавшиеся записи, то радовалась, как ребенок, и простила мне мою дерзость». Патти, по словам Гайсберга, была «единственной настоящей дивой из всех, кого я видел, — единственной певицей,

не имевшей погрешностей, за которые ее надо было бы извинять»9. Его брат Уилл (умерший от инфлюэнцы во время эпидемии 1918 года), «относился к артистам как к детям и пытался опекать всех»10, но Фред боготворил их и редко осмеливался преодолеть свою робость. Однажды, когда

Шнабель (как это часто с ним случалось) долго не мог выпутаться из технических сложностей в сонате Бетховена, Гайсберг разрядил обстановку, подбежав к роялю и исполнив водевильный танец. Все рассмеялись, и после короткого перерыва на чай сонату благополучно записали.

Близорукий холостяк с усиками щеточкой, Фред Гайсберг относился к тем мужчинам, которые живут только своей работой. Его методы были просты, мотивы чисты, ощущение истории безупречно. Он записал Девятую симфонию Малера в Вене под управлением Бруно Вальтера и Концерт для виолончели Дворжака в исполнении Пабло Казальса в Праге за считанные дни до того, как нацисты уничтожили само понятие Центральной Европы. После начала войны Гайсбергу пришлось уйти на пенсию; он отдал звукозаписывающей индустрии полвека и дождался времени, когда в год выходило более четверти миллиона названий. С исторической и количественной точек зрения можно признать, что он сделал для звукозаписи больше, чем любой другой человек по обе стороны Атлантики, — но его так и не назначили в совет директоров фирмы. Он оставался скромным винтиком в огромной машине и мог лишь наблюдать, как после краха Уолл-стрит старейшие лейблы, «Красная этикетка» и «Коламбия», опиравшиеся на глыбы «Ар-Си-Эй» и Си-би-эс вместе с их британскими отделами, были поглощены компанией «И-Эм-Ай». Гайсбергу довелось увидеть, как прямая трансляция оттеснила его дело на второй план, высокие технологии затмили его технику, а его собственный подручный узурпировал его право первенства.

«Я был первым из тех, кого теперь называют "продюсерами" звукозаписи», — похвалялся Уолтер Легг, вероятно, самый неприятный персонаж из всех, кто когда-либо имел дело с музыкальным исполнительством. Поклонник Вагнера, обожавший все немецкое, Легг так и не выучился игре ни на одном инструменте, но испытывал непреодолимое желание оставить свой след в музыке. Свою нишу он нашел в мире звукозаписи. «До того, как я утвердился сам и утвердил свои идеи, — говорил Легг, — установка звукорежиссеров всех компаний сводилась к следующему: "Мы находимся в студии, чтобы один к одному скопировать в записи все, что артисты обычно делают в оперном театре

или на концертной сцене". Мой предшественник Фред Гайсберг говорил мне: "Мы должны сфотографировать звук во всех ракурсах, в каких успеем за смену". Я мыслил по-

другому. Моя цель состояла в том, чтобы делать записи, устанавливающие стандарты, на основании которых можно было бы оценивать как публичные выступления, так и мастерство артистов будущего"*11.

Легг поставил перед собой задачу делать записи, «превосходя-щие» живое выступление: «Я решил, что запись должна быть плодом взаимодействия артистов и тех, кого сейчас называют продюсерами. Я хотел добиться большего, чем то, чего обычно достигают на публичных выступлениях: я задался целью перенести на диск лучшее, что может дать артист, находясь в самых лучших для творчества условиях»12.

Легг, сын портного, в 1926 году поступил на работу в «Граммофон компани» в качестве демонстратора продукции потенциальным клиентам в провинции. Эта деятельность закончилась через несколько недель, когда выяснилось, что двадцатиоднолетний коммивояжер неодобрительно отзывался о некоторых из проигрываемых им пластинок. Не смутившись увольнением, Легг в 1929 году снова подал заявление в компанию и стал помощником и секретарем Гайсберга. «Не видя никакой хитрости или злого умысла в его поведении, Гайсберг с готовностью разрешил Уолтеру присутствовать на самых интересных записях», — вспоминала сестра Легга13. Старейший звукорежиссер вскоре получил основания сожалеть о своем великодушии, потому что уже в 1930 году Легг через его голову обратился к руководству компании с предложением, от которого оно не могло отказаться. Почему бы, предложил Легг, не уменьшить финансовый риск при производстве записей, заставив заказчиков платить авансом? Достаточно, например, собрать по тридцать шиллингов с пятисот подписчиков, чтобы оплатить первую в истории запись мрачных песен Хуго Вольфа. К всеобщему удивлению, Легг сумел добиться своего за два месяца — благодаря таинственному появлению ста одиннадцати подписчиков из Японии и восторженной статье, помещенной в «Санди таймс» Эрнестом Ньюменом, единственным английским биографом Вольфа.

Подписное издание песен Вольфа, спетых великолепной Еленой Герхардт, вышло в свет в апреле 1932 года. Затем он объявил подписку на сонаты Бетховена в исполнении Артура Шнабеля и оперы Моцарта в записи ранних глайндборнских трупп. Трюк с подпиской оказался настоящей золотой жилой. Во Франции Альберт Швейцер записывал органную музыку Баха, а Пабло Казальс — его виолончельные сюиты;

сэр Томас Бичем записывал подписные издания Делиуса и Сибелиуса; в Бельгии выпустили все квартеты Гайдна; Крейслер и Франц Рупп сыграли бетховенские сонаты для скрипки и фортепиано. Первой записью «Песни о земле» Малера дирижировал Бруно Вальтер, при этом она не стоила «Й-Эм-Ай» и пенни, так как была сделана целиком на аванс от подписки. Три альбома сонат Бетховена в исполнении Шнабеля принесли восемьдесят тысяч фунтов. В свои двадцать с небольшим Легг стал любимцем компании.

Маленький, толстенький, всегда в измятом костюме, прикуривающий одну сигарету от другой и выглядящий старше своих лет, он резко отличался от своих коллег. В коридорах он «постоянно тискал секретарш»; один из молодых сотрудников как-то застал его «диктующим с ширинкой нараспашку». Ему нравилось изображать Дон Жуана; по слухам, его внимания удостаивались в основном скромные девушки, находившиеся в пределах досягаемости, — младшие сотрудницы «И-Эм-Ай» и субретки Ковент-Гарден, которых могли уволить или продвинуть по службе в зависимости от его расположения. Сохранившиеся служебные записки Легга напоминают снаряды, выпущенные мимо цели. «Вы похожи на дергающегося, знающего и заикающегося психа», — орал он на подчиненного14. Особое раздражение у него вызывали дочерний лейбл «Коламбия», входивший в состав «И-Эм-Ай», и его неизменно вежливый ведущий звукорежиссер Дэвид Бикнелл. Если Гайсберг и Бикнелл старались развивать командный дух, то Легг отказывался помогать в переноске оборудования и воздвигал настоящий классовый барьер между звукорежиссерами и звукоинженерами. Он с презрением относился к оркестрантам и неоднократно заявлял, что заменит любого музыканта, если найдет того, кто играет на пять процентов лучше.

Один музыкант, встретившись с ним на улице, рассказывал секретарше Гайсберга, что Легг вовсе не такой хам, каким все его описывают. «А он никогда не хамит… при первой встрече», — съязвила она. Его злоба не изливалась на представителей только двух типов людей — артистов, создававших ему имя, и критиков, поддерживавших его. Эрнест Ньюмен, старейший знаток Вагнера в Англии и ведущий рубрики в «Санди таймс», стал шафером на свадьбе Легга с немецкой певицей-сопрано Элизабет Шварцкопф (первый брак, с глайндборнской меццо-сопрано Нэнси Эванс, закончился разводом). Легг заключил с Ньюменом

настоящий пакт о взаимном восхищении, строго соблюдавшийся на публике, хотя в частных беседах Ньюман не скрывал своего отвращения. Однажды он сказал, что Легг — это «трагедия блестящего мозга в изуродованном сознании»15. Невилл Кардус, самый читаемый английский критик, «не скрывал, что испытывал к Леггу самое нежное отвращение»16. Репутация всезнайки, злоязычие и неприкрытый макиавеллизм превратили Легга в человека, с которым нельзя поддерживать нормальные отношения. Впрочем, сэр Томас Бичем, главный интриган в английской музыке, назначил его помощником художественного руководителя предвоенных сезонов в Ковент-Гарден. Легг вульгарно подражал аристократическим манерам Бичема. Дирижер характеризовал его как «средоточие вопиющей глупости»17. Благодаря блестящему юмору и ярчайшему артистическому дарованию Бичем умел выпутаться из самых неловких ситуаций. Юмор Легга был злобным, а его дарования оставались незамеченными.

Когда Бичем покинул страну в трудный для нее час, Легг занял его место поставщика музыки широким массам населения. Он создал концертную сеть для ENSA (Ассоциации по организации досуга вооруженных сил). Концерты так хорошо принимали, а исполнители испытывали такую благодарность Леггу за предоставленную возможность работать в военное время, что после войны именно его стали считать человеком, способным удовлетворить все возрастающую потребность в утешающей душу культуре. Вместе с коллегой по ENSA Джоан Ингпен, пианисткой, работавшей в страховой компании военно-морских сил, и виолончелистом Джеймсом Уайтхедом Легг собрал лучших музыкантов, с которыми имел дело во время войны, в новый оркестр, получивший имя «Филармония». Вернувшийся из американской тиши Бичем продирижировал первыми программами, включавшими только Моцарта, но вскоре Легг отказался от его услуг. Оркестр должен был принадлежать только ему, и для второго маэстро места просто не оставалось. Независимо от того, кто получал приглашение дирижировать «Филармонией», Легг присутствовал на всех репетициях и объяснял оркестру, чего от него ждет он. Бирмингемский дирижер Джордж Уэлдон настолько возмутился таким поведением, что, по воспоминаниям Ингпен, предложил Леггу самому дирижировать записью. Легг несколько недель брал частные уроки дирижерского мастерства, но, выйдя на подиум, в смущении опустил

палочку. Он был органически неспособен совершать музыкальные пассы.

Хотя он оставался штатным служащим «И-Эм-Ай» и занимался своим оркестром в рабочее время, компания «делала вид, что не знает»18 о существовании «Филармонии». Легг занимал оркестр заказами, поступавшими от бурно развивающейся британской киноиндустрии, но к 1947 году решил, что настало время публичных концертов, от которых его оркестранты не смели отказаться. По приглашению

Ингпен руководить оркестром согласился восьмидесятитрехлетний Рихард Штраус, очень нуждавшийся в деньгах; на призывы Легга откликнулся Фуртвенглер. Остальными концертами сезона дирижировали Исайя Добровейн, Альчо Гальера и Пауль Клецки. Большинство из этих концертов Легг записал для «И-Эм-Ай».

Как только Герберт фон Караян освободился от клейма пособника нацистов, Легг сделал его своим ведущим дирижером. В исполнении появился особый блеск, звучание стало исключительно ясным — этими достоинствами, очевидными во всех записях «Филармонии» и выгодно отличавшими их от всех прочих записей того времени, оркестр был обязан обоим руководителям. Тосканини, ревниво относившийся к чужим достижениям, пересек океан, чтобы дирижировать «Филармонией». Легг, в свою очередь, направил усилия в сторону Америки, создав там студию «Энджел рекордс» во главе с Дарио и Дорле Сориа. Он вернул Otto Клемперера из тоскливого изгнания и дал ему возможность исполнить шедевры позднего романтизма. Гвидо Кантелли и Карло Мария Джулини придали дополнительный блеск и стильность лондонской концертной эстраде. «Филармония» стала самым популярным коллективом, Легг — гордостью своей профессии. «Бывали времена, когда он становился очень непопулярным, — писал Джон Кал шоу, — но потом делал новые и новые записи, которым все мы завидовали»19.

Впрочем, темные стороны характера Легга производили еще большее впечатление. В частных беседах Калшоу называл его «лучшим другом фирмы "Декка"». «Мы, — объяснял он, — прибирали к своим рукам всех артистов, с которыми он ссорился». Джоан Ингпен, вынужденная уйти из «Филармонии» из-за параноидальных выходок Легга, утверждала, что «он страдал манией величия». Ингпен, сильная и волевая женщина, наряду с работой в «Филармонии» создала собственное концертное агентство,

представлявшее, помимо прочих, и всеми любимую мисс Шварцкопф. Легг начал тревожиться, что муж Ингпен, венский агент Альфред Дитц, получает слишком много информации от жены и его последнего открытия — Герберта фон Караяна. «Стоило Караяну выйти на сцену, как Уолтер захотел всего, — говорила Ингпен. — Он объявил себя всемогущим и выгнал меня из "Филармонии"».

Для увольнения Ингпен нашелся самый банальный повод — она якобы не давала достаточно работы Шварцкопф. После неприятной ссоры Ингпен вынудили продать Леггу свои сорок процентов акций в «Филармонии» в обмен на его сорок процентов акций в ее агентстве и некую оговоренную сумму. «И-Эм-Ай» снова сделала вид, будто не знает, что Легг стал единоличным владельцем оркестра или

что ранее он нанимал артистов через агентство, являясь его совладельцем. Избавившись от Ингпен» Легг использовал свои связи в «И-Эм-Ай», чтобы наказать ее. «Когда мы окончательно разбежались, — рассказывала Ингпен, — он сказал моим артистам, что если она останутся со мной, то им не возобновят контракты. Он предупредил их, что с теми, кто перебегает ему дорогу, может случиться всякое»20. К счастью для Ингпен, она открыла Джоан Сазерленд и отвела ее прямиком в фирму «Декка».

В мире звукозаписи Легга ненавидели все. В Байройте он в течение месяца сидел плечом к плечу с командой «Декки», ни разу не поздоровавшись с ними. Дело было не в рассеянности и не в плохих манерах — Леггу просто нравилось, когда люди рядом с ним чувствовали себя неловко. В «И-Эм-Ай» он делал все возможное, чтобы помешать записям других звукорежиссеров. На заре эпохи стереозвучания «И-Эм-Ай» не смогла сделать важную хоровую записью потому что Легг увез все стереооборудование на сольный концерт своей драгоценной женушки.

Фундамент для его всевластия создавали Караян, Шварцкопф (называвшая его «мой Свенгали») и Мария Каллас (в пресс-релизах «И-Эм-Ай» цитировалась ее высокая оценка музыкального вкуса Легга). Но этого ему казалось мало. Он мечтал «контролировать оперу» в Ковент-Гарден, где рассчитывал реализовать свои идеи в живых выступлениях величайших артистов. После успешно проведенной кампании сплетен и слухов, направленных против Королевского оперного театра, он добился того, что его кооптировали в состав совета директоров; руководство театра полагало, что изнутри он принесет меньше вреда. Эти иллюзии развеялись

очень быстро, поскольку Легг решил полностью узурпировать власть. «Я входил в совет пять месяцев, — бушевал он, — и за это время ни один официальный представитель театра не сообщил мне, какие оперы намечено ставить в будущем сезоне, какие труппы приглашены или какие труппы предполагается пригласить. Мое пребывание в составе совета кажется мне бессмысленным, если со мной не консультируются по вопросам, в которых я являюсь признанным специалистом»21. Следует отметить, что он ни разу в жизни не набирал труппу для сценического исполнения оперы.

Легг, писала жена одного из членов совета директоров, «был крайне опасным человеком. При своем огромным опыте и безупречным музыкальном вкусе он обладал определенным грубым шармом и юмором, но при этом вел себя оскорбительно, обманывал людей и относился к ним с презрением»22. Он редко приходил на заседания совета, предпочитая бомбардировать его председателя, лорда

Дрогед, агрессивными служебными записками. Некоторые члены совета, например философ сэр Исайя Берлин, находили, что его нигилизм возбуждающе действует на психику; другие считали его претенциозным ничтожеством. Исчерпав свое красноречие, он ушел из театра, не выразив благодарности, и вдобавок заявив, что Ковент-Гарден пригласил его лишь для того, чтобы заполучить его жену. На самом деле Шварцкопф ушла из театра вскоре после его прихода, обидевшись, что критики не были в восторге от ее кокетливой Маршалыши в «Кавалере розы»; на эту роль ее пристроил Легг.

В июне 1963 года, чувствуя себя усталым и обиженным, Легг написал заявление об уходе из «И-Эм-Ай». К его явному удивлению, отставку с облегчением приняли. Он так и не понял, какую ненависть мог вызывать человек с его энергией и злобой в пыльных британских кабинетах. Спустя девять месяцев, отрабатывая положенное до увольнения время, он распустил «Филармонию». «Не нахожу слов, чтобы выразить свое сожаление по поводу необходимости такого решения, — писал он музыкантам. — Я чувствую себя так, словно у меня вырвали сердце из груди; однако лучше пережить это, чем видеть, как имя "Филармония", олицетворявшее новые и самые высокие стандарты исполнительского искусства, когда-либо существовавшие в Великобритании, утрачивает свое значение». Подтекст этого демонстративного акта самоистязания был совершенно очевиден: без его

руководства репутация «Филармонии» будет погублена. Оркестр принадлежал ему; он имел полное право ликвидировать его.

Музыканты узнали о том, что уволены, из восьмичасового выпуска новостей на Би-би-си. «Мы испытали настоящий шок, — вспоминал кларнетист Бэзил Чайков. — Оркестр прекратил бы существование через две недели, если бы с нами не связал свою судьбу Otto Клемперер»23. Великий дирижер, узнавший о кризисе во время записи «Мессии», призвал музыкантов сопротивляться. Был создан кооператив, нашлись спонсоры, оркестр продолжал работать. Легг делал все, что было в его силах, чтобы помешать ему. Он ликвидировал компанию и в 1968 году продал свои акций «И-Эм-Ай» за пятьдесят три тысячи фунтов (по стоимости на 1996 год это составляло полмиллиона). Название «Филармония» продали китайскому дирижеру Линь Таню, который «присвоил» его своему небольшому оркестру в Филадельфии. Лондонские музыканты, потеряв возможность пользоваться собственным именем, назвали себя «Новой Филармонией». «Я руководил "Филармонией" как добрый диктатор», — лгал Легг24, чья тирания была столь же безусловной, сколь фальшивым был его альтруизм. Музыканты не знали, что он получал пять процентов отчислений с каждой записи «Филармонии». Как единственный владелец

оркестра, он мог быть уверен в точности цифр, ранее согласованных им с «И-Эм-Ай».

Одна из действительных причин ухода Легга, ранее не разглашавшаяся, состояла в том, что в «И-Эм-Ай» наконец узнали о заключавшихся им двойных сделках. Президент фирмы сэр Джозеф Локвуд проконсультировался с юристами, и ему сказали, что Легг не совершал ничего криминального, нанимая на записи в «И-Эм-Ай» собственный оркестр, но то, что он тратил рабочее время на «Филармонию», следует считать нарушением его контракта. Поставленный перед ультиматумом — отказаться от работы или от отчислений, Легг взял деньги и ушел. Его доходы только от продаж записей «Филармонии» в Америке достигали семидесяти пяти тысяч фунтов в год. Когда позже Локвуд провел полное расследование, выяснилось, что все относящиеся к «Филармонии» документы, подписанные Леггом, из дел исчезли.

В своих мемуарах его верная жена Шварцкопф утверждает, что к Леггу отнеслись несправедливо. «Если принять во внимание, что его зарплата в "И-Эм-Ай"

составляла всего четыре тысячи фунтов в год, то можно лишь удивляться тому, что Уолтер не встал, не забрал некоторых артистов, приведенных им в "И-Эм-Ай"... и не ушел»25. Если разобраться, Леггу платили совсем не мало; в 1953 году штатный продюсер вполне мог позволить себе купить машину на одну восьмую своей зарплаты. Что касается дальнейшего трудоустройства, то Легт очутился в вынужденной изоляции, без друзей, никому не нужный. Караян, не нуждавшийся больше в его услугах, приказал секретарям не пускать его на порог и одновременно прекратил занимать Шварцкопф в своих постановках. Проявляя нежную заботу, Шварцкопф стала брать мужа в гастрольные поездки в качестве постоянного сопровождающего. Позже она признавалась в частных беседах, что записи, сделанные на ее концертах, лучше передавали ее мастерство, чем студийные записи, — доказательство того, что долгие часы, потраченные на поиски совершенства под руководством Легга, не могли заменить стимула, создаваемого живой аудиторией. Когда:зашла речь об уходе на покой, Легг призывал жену осесть в солнечной Калифорнии, но Шварцкопф переубедила его, и они поселились в Швейцарии. До своей смерти в 1979 году в возрасте семидесяти двух лет Легг истово возделывал свой швейцарский сад. «Он был полным дерьмом, — говорил директор фестивалей сэр Йен Хантер, — но приятнейшим собеседником за столом»26.

Авторы некрологов словно соревновались в преувеличениях. Он «сделал, вероятно, больше, чем любой из ныне живущих людей, для повышения стандартов музыкального исполнительства», — заявил

влиятельный критик Эндрю Портер. «Мир многим обязан ему за то, что он нашел, отобрал, распространил и сохранил для потомства лучшее из того, что было в музыкальной культуре середины двадцатого века»27. Восхваления такого рода создали посмертную славу Леггу. По сути, все они лживы. Вклад Легга в культуру середины века был минимальным. Из всех английских композиторов он предпочитал Уильяма Уолтона; он ненавидел большую часть современной музыки и выбирал исполнителей таких же реакционных, как и он сам. Его концепция совершенства была антихудожественной. Значение для Легга имело лишь одно — добиться в записи «правильного» звучания. Он хотел заменить непредсказуемость концертного исполнения синтезированной точностью, склеенной на монтажном столе.

Каждая запись должна была демонстрировать «каноническое» для своего времени исполнение, и этот тоталитарный подход весьма импонировал Караяну. Впрочем, Клемперер не одобрял его. «Слушать запись, — ворчал он, — это то же самое, что лечь в постель с фотографией Мэрилин Монро». Подлинное искусство, как это известно настоящим артистам, состоит из удач и компромиссов, ошибок и вдохновения.

«Записи были экономической необходимостью для Otto Клемперера, — рассказывала его дочь Лотта, — и, делая их, он постоянно ощущал неловкость за ложь, воплощенную в так называемых окончательных вариантах. Подобные мысли и рассуждения были чужды Леггу, о чем ясно свидетельствует книга [Шварцкопф]. Может быть, разницу между ними лучше всего объясняет характеристика, данная Леггом самому себе: «Я — повивальная бабка музыки». В понимании Клемперера, артист — дирижер, инструменталист, певец — мог быть повивальной бабкой музыки (хотя очень маловероятно, что он употребил бы такое сравнение), но продюсер в лучшем случае мог стать лишь повивальной бабкой бизнеса от музыки»28.

Больше ни одному продюсеру звукозаписей не удавалось сосредоточить в своих руках такую власть — за этим следил Караян. Заняв в 1955 году командные посты в Берлине, Вене и Зальцбурге, Верховный маэстро унаследовал контракты, заключенные соответствующими учреждениями с «Дойче граммофон», и поставил перед собой задачу превратить немецкую фирму в лидера на мировом рынке. ДГ, восставшая из развалин Третьего рейха и принадлежащая промышленной группе «Сименс», пожинала первые плоды немецкого экономического чуда, когда Караян предложил ей глобальный план действий. Начиная с бетховенского цикла, записанного с Берлинским

оркестром в 1962 году, он стремился утвердить себя и пластинки с желтой этикеткой29* в качестве эталона акустического совершенства и творческого мастерства.

Фанатик высоких технологий, веривший, что наука и промышленность найдут окончательное решение всех проблем художественного творчества, Караян постоянно совершенствовал качество звучания симфонического и оперного репертуара. Он четыре раза записывал на ДГ симфонии Бетховена, каждый раз в новом формате: долгоиграющая цифровая пластинка, видеопленка, компакт-диск, лазерный диск. К моменту смерти Караяна в июле 1989 года на его долю приходилась одна треть всех продаж ДГ, и

фирма, опережая всех конкурентов, владела 20% мирового рынка.

Выполняя обязательства перед ДГ, Караян попутно делал записи на «Декке» и «Ар-Си-Эй» или «И-Эм-Ай»; его привлекала возможность выхода на зарубежные рынки и, кроме того, в случае с «Деккой» — ее удивительная пространственная акустика, придававшая особую естественность стереозвучанию. Иллюзорный перфекционизм Легга и реализм «Декки» стали основными составляющими так называемого «караяновского звука» — впрочем, восхищение не мешало ему саботировать работу обеих фирм. Он пытался остановить записи «Кольца» на «Декке», зарезервировав Венский филармонический оркестр для собственных проектов. «И-Эм-Ай» после его записей оказалась в долгах. Почувствовав, что руководство ДГ недовольно его тиранией, он начал заигрывать с японцами. На протяжении своего тридцатипятилетнего господства Караян исповедовал в отношении звукозаписывающей индустрии принцип «разделяй и властвуй», не снисходя к сотрудничеству. Вместо того чтобы дать звукорежиссерам возможность настроить оборудование до записи, он начинал записывать, едва встав на подиум, и, только прослушав первый вариант, приказывал вносить изменения. «Если бы он согласился репетировать хотя бы десять минут в начале смены, то избавил бы себя и многих других от ненужной траты сил»30, — писал Джон Калшоу, работавший с ним на «Декке». Но для Караяна это была лишь еще одна форма игры мускулами. Он требовал от персонала студии абсолютного повиновения, а по мере роста своей империи стал требовать и подобострастного подчинения. Настраивая компании друг против друга, он контролировал внедрение новых технологий и обеспечивал себе приоритет в их использовании. Завалив магазины почти девятьюстами названиями бесконечно переиздававшихся пластинок, он монополизировал рынок и внес однообразие в музыку.

Почти в тот же самый момент в США заявила о себе новая сила. В 1956 году Леонард Бернстайн стал первым родившимся в Америке

дирижером, возглавившим крупный американский оркестр. Энергичный и красивый дирижер, звезда культурного шоу «Омнибус» на телеканале Си-би-эс, сразу оказался востребован обеими крупными звукозаписывающими фирмами в США. После нескольких записей на «Ар-Си-Эй» он отдал предпочтение более

классической «Коламбии» (так называемой «сети Тиффани»), связанной долгосрочным джадсоновским контрактом с Нью-Йоркским филармоническим оркестром.

В течение двадцати лет «Коламбия рекордс» плелась в хвосте у «Ар-Си-Эй Виктор», создавшей с помощью радио оркестр Эн-би-си для Артуро Тосканини и убедившей всю Америку в своей непобедимости. Пока Маэстро стоял за пультом, остальные музыканты в расчет не принимались. «Ар-Си-Эй» обладал исключительным правом на записи Бостонского симфонического оркестра, а с Юджином Орманди и его Филадельфийским оркестром студию связывали прочные узы партнерства. В 1944 году «Коламбия» забрала Орманди и Филадельфийский оркестр у «Ар-Си-Эй» и в течение следующих двадцати пяти лет записала с ними основной оркестровый репертуар — более трехсот произведений. Кроме того, фирма заплатила Джадсону за записи Нью-Йоркского филармонического оркестра с Димитриосом Митропулосом и Бруно Вальтером. В целом предприятие было вполне надежным и приносило скромную прибыль, однако не выдерживало сравнения с машиной Тосканини. Но теперь настало время перемен.

В то лето, когда Бернстайн поднялся на подиум в Нью-Йорке, в «Коламбия рекордс» пришел новый президент. Годдард Либерсон начинал как штатный звукорежиссер, работавший с долгоиграющей записью, изобретенной ученым из Си-би-эс Питером Голдмарком, племянником романтического венского композитора. Либерсон убедил верхушку руководства вложить четверть миллиона долларов в развитие виниловой долгоиграющей пластинки, вращающейся со скоростью 33 оборота в минуту и вмещающей целую симфонию. Бе выпуск в 1949 году встревожил «Ар-Си-Эй», предложившую в ответ пластинку на 45 оборотов в минуту с продолжительностью звучания четыре минуты. Когда Тосканини узнал, что Бруно Вальтер записывает симфонии на пластинки, которые не приходится переворачивать на середине темы, после непродолжительной, но захватывающей «войны скоростей» «Ар-Си-Эй» признала свое поражение. Фирме пришлось обращаться к победительнице за лицензией на производство долгоиграющих пластинок, а Либерсон купался в лучах славы.

Как бывший композитор, Либерсон верил в музыку будущего. «В 1940 году, еще занимая подчиненное положение в "Коламбия рекордс",

он сумел записать "Весну священную" и "Лунного Пьеро" под управлением авторов, и это событие подняло понимание музыки в Америке на совершенно новую высоту», — писал Роберт Крафт31. «Он прекрасно разбирался в музыке и любил, чтобы его считали музыкальным интеллектуалом, — говорил скрипач Натан Мильштейн. — Но соскребите верхний слой, и вы увидите бизнесмена. Он вознесся на вершину "Коламбия рекордс" именно благодаря гениальной способности удерживать равновесие между музыкой и коммерцией»32. Заняв этот пост, он заключил со Стравинским контракт на запись всех его произведений, извлек из забвения Чарлза Айвза, закрепил за фирмой пианистов-иконоборцев Владимира Горовица и Глена Гульда, опекал плохо продающегося Дюка Эллингтона и первым прорвался за кулисы бродвейских мюзиклов, чтобы заключить контракты на записи. Сделанная под его руководством запись «Моей прекрасной леди» с первоначальным составом исполнителей разошлась в 1957 году пятимиллионным тиражом, что помогло оплатить дорогостоящие издания Шёнберга и Веберна.

Он говорил Шайлеру Чейпину, куратору серии «Masterworks»: «Эта компания делает большие деньги на музыке — твоя работа состоит в том, чтобы отдавать долги». Либерсон оплачивал непопулярные записи за счет популярных. Либеральный образ мыслей и дальновидность делали его полной противоположностью реакционера Уолтера Легга. «Лучшего начальника и придумать было нельзя», — сказал мне Чейпин, ставший впоследствии генеральным менеджером театра Метрополитен-опера и членом Комиссии по культуре Нью-Йорка. Однажды Чейпин явился в кабинет Либерсона с заявлением об уходе. Он потратил шестьдесят пять тысяч долларов на концертную запись Святослава Рихтера, а пианист не дал согласия на ее выпуск. Либерсон выслушал его, не поднимая головы от бумаг. Когда Чейпин закончил и приготовился к увольнению, Либерсон ограничился тем, что сказал: «Ну что же, больше ты никогда не повторишь **эту** ошибку». Ради такого начальника, по словам Чейпина, «можно было спрыгнуть с "Эмпайрстейт-билдинг" без парашюта»33.

Родившийся в Англии, любивший дорого одеваться Либерсон имел собственную ложу в «Мет». Его женой стала бывшая супруга Джорджа Баланчина балерина Вера Зорина. В отличие от других продюсеров звукозаписи, высший свет признавал его своим человеком. Он подписывал свои письма «Год»34* и был знаком со всеми, кто играл хоть какую-то роль в культурной жизни, — от Сомерсета Моэма до Жаклин Кеннеди. Леопольд Стоковский произносил его имя как фамилию французского кинорежиссера

— «Год-ар»35*.

В качестве президента «Коламбия рекордс» он предложил Леонарду Бернстайну двадцатилетний контракт на «запись всего, что ему понравится, в любое время, когда он захочет»36. Дирижер поймал его на слове и договорился о записях всего концертного репертуара, от Баха до Бартока. Вопреки протестам Чейпина, Бернстайн записал монументальную, но неинтересную «Фауст-симфонию» Листа — «катастрофу с точки зрения продаж»37. Никто в компании не мог помешать ему делать то, что ему хотелось, потому что Либерсон дал ему «зеленую улицу». Он записал цикл Сибелиуса — и без того бесконечно записываемого и вышедшего из моды композитора; его Бетховен оказался поразительно незрелым. К числу достижений следует отнести заявление Бернстайна о том, что пришло, наконец, время Малера, и его запись исторического цикла малеровских симфоний. Очень успешными оказались его записи Шостаковича; кроме того, он представил миру больше американских композиторов, чем любой другой дирижер.

В течение года Бернстайн еженедельно делал новую запись, получая в качестве аванса от трех до пяти тысяч долларов за каждую, а в общей сложности ему выплатили четверть миллиона долларов; чтобы вернуть эти затраты, требовались десятилетия. Другие ведущие дирижеры — например, его учитель Фриц Райнер из Чикагского симфонического оркестра — получали от записей не более двадцати тысяч в год. Согласно контракту с Филармоническим оркестром, Бернстайн получал 30% от суммы отчислений Си-би-эс, а в тех случаях, когда в записи участвовал солист, его доля снижалась до 20%38. Это может помочь понять, почему Бернстайн играл сольную партию во многих концертах, хотя участие более сильного пианиста могло бы существенно увеличить продажи.

Количество записанной им музыки впечатляет — к 1969 году ежегодно выпускалось по 400 тысяч альбомов. Однако когда бухгалтеры начали анализировать эти показатели с точки зрения долларов и здравого смысла, оказалось, что единственными дисками Бернстайна, действительно приносившими прибыль, были его рождественские «фирменные блюда» — испытанный временем Чайковский и слащавые сентиментальные миниатюры. При аналогичной рекламе эти записи можно было сделать за одну десятую потраченных на них средств с любым провинциальным дирижером и захолустным оркестром, и они разошлись бы

тем же тиражом.

Когда Бернстайн обратил свой взор в сторону оперы, ставки взлетели еще выше. На записи «Кавалера розы» и «Фальстафа», сделанные в Вене, ушло по сотне тысяч долларов. Его план записать в 1973 году «Кармен» в Метрополитен за вдвое большие деньги вызвал возражения

преемников Либерсона в Си-би-эс. Бернстайн перенес свой проект в «Дойче граммофон» и все оставшиеся годы своей карьеры способствовал росту счетов фирмы. Резервы, созданные им в Нью-Йорке, были так велики, что Си-би-эс выпускала новые записи Бернстайна и более чем через двадцать лет после его ухода. Его диски продавались гораздо хуже, чем диски Орманди, который и в 1995 году все еще приносил Филадельфии чистый годовой доход в двести пятьдесят тысяч долларов.

Предоставив Ленни полную свободу действий, Либерсон ускорил развитие экономического безумия во всей звукозаписывающей индустрии Америки, и последствия не заставили себя ждать. В 1968 году «Ар-Си-Эй», не желая ни на доллар отстать от конкурента, дала своему ветерану Юджину Орманди карт-бланш на перезапись всего его репертуара с Филадельфийским оркестром в стереоварианте. Еще до того, как Орманди начал работу, Си-би-эс спешно организовала запись всего популярного материала, оставив «Ар-Си-Эй» очень узкое поле деятельности. Потратив два миллиона долларов и пять лет на записи, которые никогда не захочет купить ни один молодой американец, «Ар-Си-Эй» ушла из Филадельфии и вообще прекратила записывать оркестры. Си-би-эс, не подстегиваемая конкуренцией, отменила контракты с Кливлендским оркестром и Нью-Йоркским филармоническим. К 1980 году ни у одного американского оркестра не осталось контрактов с крупными звукозаписывающими фирмами в США. Возникало ощущение, что классика, говоря словами служащего Си-би-эс Клайва Дэвиса, стала «в лучшем случае неприбыльным делом… Большинство записей классической музыки за десять лет так и не оправдали затраченных на них средств»39. С другой стороны, популярная музыка приносила большие прибыли при относительно низких вложениях и без проблем с профсоюзами. Началось с записей Элвиса Пресли на «Ар-Си-Эй», затем последовали «Битлз» на «И-Эм-Ай» и «Роллинг стоунз» на «Декке»; потом Си-би-эс записала ведущих исполнителей фолк-музыки шестидесятых годов — Джоан Баэз, Боба Дилана, Саймона и Гарфанкеля. «Маленькое

дельце»40, возглавленное Либерсоном в 1955 году, только в США приносило двести миллионов долларов в год. За два следующих года эта цифра удвоилась, а к моменту ухода Либерсона в отставку выросла в пять раз. «На долю классики приходился лишь тоненький ломтик этого миллиардного пирога, — утверждает летописец звукозаписывающей индустрии Роланд Джелатт. — Если в пятидесятых годах записи классической музыки приносили до 25% всех рыночных поступлений, то к семидесятым этот показатель упал до 5%». Какими бы ни были намерения Либерсона, музыка, которую он

предпочитал, за период его президентства утратила четыре пятых своих позиций. Рок, как отмечал Джелатт, «поднял ожидания массового рынка до уровня, который классика поддерживать не могла»41. Один продюсер вспоминал: «Помню, я был на конференции Си-би-эс, посвященной продажам. Доклад о классической музыке просто захлопали. Коммерсанты не желали слышать о записях, которые продавались хуже поп-музыки»42.

«Современный рок менялся со скоростью света, — писал амбициозный Клайв Дэвис. — Новая музыка часто превращалась в изысканную новую форму искусства... И я, как человек, имеющий дело с записями, должен был досконально изучить этот феномен»43. Сменив в 1966 году Либерсона, Дэвис подписал контракты на записи с Брюсом Спрингстином, Дженис Джоплин, Сантаной, группой «Blood, Sweat and Tears». Но в 1973 году, во время корпоративного путча, его обвинили в растрате пятидесяти тысяч долларов, принадлежавших «Коламбии», на ремонт квартиры, и двадцати тысяч — на прием по случаю бармицвы44* сына. Отозванный с заслуженного отдыха Либерсон обнаружил, что федеральные власти расследуют связи компании с мафией и случаи злоупотребления наркотиками среди служащих. Его носовые платки с вышитой монограммой и интеллигентная трубка казались доисторическими экспонатами на фоне цветастых рубашек и сквернословия, заполонивших административный этаж «Черной скалы» на 52-й улице. Число сотрудников отдела записей Си-би-эс теперь было лишь вдвое меньше, чем в отделе радиовещания, при этом они сорили деньгами, как конфетти, — «слишком уж много от манер Людовика XIV»45, — ворчал Либерсон.

«Его возвращение было подобно греческой трагедии, — рассказывает Чейпин. — Он стал последним музыкантом, возглавлявшим звукозаписывающую фирму. Власть в отрасли

захватили бухгалтеры и юристы»46. При Либерсоне контракт на запись занимал одну страницу, а в «Коламбия рекордс» работал один юрист. Теперь контракты печатались на пятидесяти страницах, а «Черная скала» ежегодно брала на работу чуть ли не целый выпуск юридического факультета. Отношения между артистами и фирмами осложнились в середине шестидесятых годов, когда ревизор по имени Аллен Клейн порылся в книгах «Ар-Си-Эй» и выяснил, что Бобби Дэрину недоплатили сто тысяч долларов отчислений. Чтобы противостоять последователям Клейна, выявившего тем временем еще большие недоплаты «Битлз» и «Стоунз», фирмы нанимали юридически подкованных сторожевых псов вроде Дэвиса и его протеже Уолтера Етникоффа.

Либерсон, больной раком, не мог работать в этой обстановке и ушел окончательно, передав свой пост колоритному Етникоффу;

вскоре после ухода он умер. «Я очень рассердился, что он умер как бы из-за меня, — говорил Етникофф. — Потому что я считал, что Годдард сломал систему. Он ушел из Си-би-эс, когда он этого захотел, а не тогда, когда они захотели, чтобы он ушел... Думаю, что он был очень счастливым человеком, и уж точно — одним из самых симпатичных и веселых на свете. Он делал то, что хотел. Он чувствовал себя финансово защищенным. Он сокрушил систему. А потом, черт бы его побрал, умер из-за меня! Это может показаться шуткой, но меня словно обделали»47.

Етникофф беспрепятственно руководил «Коламбией» в течение пятнадцати лет. Он заставил юриста Билли Джоэла на коленях ползти за контрактом и в буквальном смысле слова порвал у него на спине рубашку, прежде чем отдал документ. На одном из собраний он призывал коммерческий отдел активизироваться, стоя под лозунгом «Пошлем "Уорнер" к едрене фене!», начертанным над трибуной. Он приставал к женщинам, скандалил, называл своих недругов «нацистами» и полностью изменил стиль поведения в мире звукозаписи. В столь резко изменившихся условиях у классической музыки больше не оставалось шансов.

Ее последней надеждой стала визуальная среда. Она пыталась создать себе аудиторию с помощью телевидения, но и эти мечты развеялись, когда в погоне за массовым зрителем Си-би-эс убрала с экранов Бернстайна. Государственное телевидение в Европе еще показывало концерты и оперы как образцы культурного наследия, но классической музыке приходилось прибегать к разного рода

уловкам и даже оголяться, чтобы хоть немного повысить свой рейтинг. Руководитель самой крупной независимой телекомпании в Англии объявил, что никогда не поставит классическую музыку в программу до наступления полуночи. В последней четверти двадцатого века звукозапись классики отступала по всем фронтам.

Ночь перед восходом компакт-диска выдалась непроглядно темная. Британский флагман, «И-Эм-Ай», стала Собственностью электронного концерна «Торн». В 1980 году, после смерти Эдварда Льюиса, основавшего в 1929 году фирму «Декка», ее поглотила группа «Полиграм», всемирно знаменитое объединение «Филипс» и «Дойче граммофон», в котором голландской компании принадлежали 75% акций. Важнейшие для музыки решения все чаще принимались производителями электрических лампочек и оружия. «Рационализация» классической музыки, чреватая ее гибелью, казалась вопросом времени.

В этой сумеречной атмосфере миру явился компакт-диск, и выхваченные лазерным лучом записи заиграли новым светом. Мрак обернулся бумом: за пять лет после 1985 года розничные продажи в мире выросли вдвое — с двенадцати до двадцати четырех миллиардов долларов. Десять процентов этой суммы обеспечили записи классики, и впервые на памяти поколения доля серьезной музыки на рынке выражалась двузначной цифрой. Придя в восторг, руководители фирм распорядились повысить активность студий. Восторг усилился, когда обнаружились скрытые достоинства нового метода. На новом звуконосителе старые записи обрели неожиданную чистоту, и благодаря компакт-диску великие исполнения прошлых лет зазвучали ярче, чем прежде. Резко возрос спрос на Фуртвенглера и Тосканини, Хейфеца и Крейслера, Карузо и Каллас. Для повторного выпуска их записей не требовались большие затраты — знай себе штампуй и выписывай чеки на отчисления. Классика снова стала приносить прибыль, и значит, у бизнеса появились основания повернуться к ней лицом.

Ричард Брэнсон, владелец авиакомпаний и предприятий, производящих военные самолеты, создал отдел классики в своей фирме «Верджин». Стивен Росс, глава «Тайм—Уорнер», поддавшись классическому психозу, купил немецкую фирму «Телдек», французскую «Эрато», нью-йоркскую «Электра ноунсач» и хельсинкскую «Финляндию». Японская компьютерная компания «Сони» прибрала к рукам «Коламбия рекордс». Еще один лакомый американский кусочек, «Ар-Си-

Эй Виктор», был приобретен немецким книгоиздательским гигантом «Бертельсман» по цене, превышавшей его предполагаемую рыночную стоимость. Когда Брэнсон устал, «И-Эм-Ай» с готовностью перекупила у него фирму за пятьсот шестьдесят миллионов фунтов.

Что касается рок-сектора, то японская медиагруппа «Мацусита» купила независимого продюсера Дэвида Геффена за полмиллиарда долларов. «Торн» потратила сто пятьдесят миллионов долларов на «Кризалис» и двести восемьдесят пять миллионов — на «Эс-Би-Кей». Не желавшая отставать «Полиграм» заплатила более миллиарда долларов за «Эй-энд-Эм», «Айленд» и «Мотаун». Когда музыка, наконец, остановилась, во главе отрасли оказались четыре группы — «Тайм—Уорнер», «Сони—Си-би-эс», «Полиграм» и «Торн—И-Эм-Ай»; лишь незначительно отставали от них «Мацусита—Эм-Си-Эй» и «Бертельсман—Ар-Си-Эй». В общей сложности на их долю приходилось восемьдесят пять процентов продаж на сумму в двадцать шесть миллиардов долларов в год. Два миллиарда от этой суммы составлял оборот классической музыки, причем три четверти мирового рынка сосредоточились в руках четырех лидеров.

Некоторому ослаблению этой лихорадки способствовало не столько тяготение молодого поколения к Мидори и Майклу Джексону, сколько наличие вековых запасов записей, которые можно было бесконечно тиражировать на компакт-дисках. После компакт-дисков появились цифровые аудиокассеты (DAT), цифровые компакт-кассеты (DCC), мини-диски и так далее. При условии улучшения защиты авторского права и интеллектуальной собственности любой владелец старых записей мог контролировать мультимедийное будущее.

В крупнейших компаниях после их реорганизации контроль над классикой перешел в руки бывших помощников Караяна. Гюнтер Брест, его продюсер на «Дойче граммофон», возглавил «Сони классики»; Петер Андри, его партнер по «И-Эм-Ай», стал вице-президентом «Уорнер». Ученики Калшоу совершенствовали «Декка саунд» и находили себе места в «Филипс» и ДГ. Все фирмы, производящие записи классики, объединял дух коллегиальности, и лишь немногое препятствовало их слиянию. Продюсеры могли драться за ту или иную звезду, но когда речь заходила о потребительской цене, их мнения оказывались примерно одинаковыми. И так, по какому-то таинственному совпадению, новые выпуски записей старых добрых фирм всего мира продавались по

одной и той же цене, плюс-минус один или два пенни. Еще более странным можно считать тот факт что переиздания тоже продавались по одинаковой средней цене, хотя на уровне сделки цена дисков, оказавшихся неудачными с коммерческой точки зрения, и дисков с неполными вариантами произведений была значительно ниже. Компании обвиняли в сговоре по установлению цен, особенно после того, как цена компакт-диска в Западной Европе дошла до пятнадцати фунтов, но официальные расследования одно за другим снимали с них всякие подозрения. Поведение старейших фирм ничем не отличалось от поведения старейших членов клуба «Пэлл-Мэлл» — они следовали традиционным правилам, причину установления которых уже никто и не помнил.

Впрочем, такое удобное положение вещей не могло сохраняться вечно. В 1988 году, когда компакт-диск стал еще одним средством массовой информации, в английских магазинах появилась новая серия классики в цифровом формате, на сей раз по цене, не доходившей на один пенни до четырех фунтов. Внешнее оформление было посредственным, среди артистов преобладали малоизвестные, но качество исполнения оказалось вполне приемлемым, а иногда даже весьма высоким. На этикетках красовалось название «Наксос», диски были изготовлены в Гонконге. За следующие

шесть лет «Наксосу» удалось сбить цены на диски на всех основных территориях и по всему репертуару, а прибыль компании за то же время возросла втрое.

Человека, сумевшего победить ценовой картель, звали Клаус Хайман. Этот преподаватель языка из Франкфурта в шестидесятых годах работал в местном американском гарнизоне, а когда его подразделение направили во Вьетнам, оказался в Гонконге. Устав от ежедневного подсчета потерь, он переключился на продажу немецких фотоаппаратов и музыкального оборудования солдатам-отпускникам. Когда два его поставщика, фирмы «Бозе» и «Ревокс», предложили ему заняться организацией концертов, рекламирующих их продукцию, он стал приглашать артистов и продавать записи в фойе концертных залов. В 1978 году, по его собственному признанию, Хайман стал самым удачливым распространителем записей в некоммунистической Азии. Теперь оставалось сделать лишь шаг к тому, чтобы самостоятельно производить эти записи. Жена Хаймана, Такао Нисизаки, профессиональная скрипачка, нашла партитуру двух шанхайских композиторов, посвященную

трагической истории несчастной девушки-работницы. Запись концерта «Влюбленные бабочки» разошлась четвертьмиллионным тиражом в Гонконге и была запрещена на Тайване. «Китайцы, — говорил Хайман, — воспринимали это как Мендельсона, Бетховена и Чайковского сразу»48. Послушать задушевную музыку в исполнении г-жи Хайман вскоре стали собираться целые стадионы.

Когда на рынке появились компакт-диски, некий местный бизнесмен попросил Хаймана «устроить» ему комплект лучших произведений мировой классики для поквартирной продажи в Южной Корее. Поскольку Хайман не мог быстро организовать записи, он купил у словацкого эмигранта в Париже тридцать готовых цифровых пленок, записанных в Братиславе. Потом корейский партнер разорился. «И я остался с тридцатью оригинальными записями классики. Я не мог продать их по нормальной цене, потому что это были никому не известные восточноевропейские оркестры, хотя играли они совсем неплохо. Требовалась фирма со своим бюджетом, чтобы довести дело до конца. Так появилась компания "Наксос рекордс"».

«Самые дешевые компакт-диски в мире» продавались в Гонконге по шесть американских долларов. Через торговую сеть «Вулворт» удалось продать горы дисков в Англии, и Хайман заказал новые записи в Братиславе и Любляне. «Оркестры соглашались на все, — вспоминает он. — Если им приходилось отменять концерт, чтобы записаться, они с радостью шли на это». Если в конце смены оставлись лишние

десять минут, они дополнительно записывали какую-нибудь увертюру. Он платил музыкантам в твердой валюте, по сто восемьдесят немецких марок (семьдесят фунтов) за запись, что составляло половину их месячной зарплаты. «Для музыкантов в Братиславе это означало переход от трудной жизни к жизни с удобствами», — утверждал он49.

Хайман часто приглашал западных дирижеров — американца Стивена Гунценхаузера, найденного им в Лиссабоне, и Барри Уордсворта, дирижера Лондонского королевского балета. В то время как ведущие фирмы дрались за лауреатов первых премий международных конкурсов пианистов, Хайман брал тех, кто занял пятое или шестое место. Он платил дирижерам и солистам по тысяче долларов, без отчислений в будущем. Звукорежиссеры радио и техники, страдающие от недостаточной занятости, обеспечивали работу в студии. Сам Хайман не считал себя специалистом в

музыке. По сути своей он оставался бизнесменом, и годы, проведенные на Востоке, почти не изменили его серьезного немецкого отношения к жизни с присущим ему недоверием ко всякого рода развлечениям. «Вообще-то я не люблю общаться с артистами, — рассказывал он в интервью "Дейли телеграф". — Многие музыканты обладают определенным обаянием, которое заставляет вас делать вещи, противоречащие художественному или деловому здравому смыслу. И кроме того, нельзя любить своих артистов, ведь как тогда вы сможете быть объективным?»50

Он систематически пополнял каталоги, записывая целиком циклы симфоний Бетховена, Брамса, Дворжака, Моцарта, Чайковского, Шуберта и Сибелиуса. За ними следовали концерты, камерная музыка, струнные квартеты, сольные сонаты. Полнота содержания не служила гарантией качества исполнения, о чем свидетельствовала весьма посредственная интерпретация Бетховена и Малера. С другой стороны, цикл Дворжака стал, по-видимому, лучшей записью того времени, а бетховенские фортепианные сонаты в исполнении Стефана Владара произвели такое впечатление на «Сони», что компания немедленно перекупила пианиста. Некоторые партии в популярных операх, как правило в исполнении восточноевропейских солистов, звучали просто великолепно.

Все музыкальные произведения, выходившие за рамки «мейнстрима», Хайман включал в серию «Марко Поло» — это был его «лейбл открытий» — и продавал по полной цене. Чаще всего эта музыка оказывалась скучной и неинтересной, но случайные озарения, вроде монументальной «Готической симфонии» Хавергейла Брайана и фортепианных сонат Николая Мясковского, принесли Хайману одобрение ценителей музыки. Сам того не зная, он применял на

практике закон Либерсона о финансировании затратных эзотерических записей за счет прибыльных изданий.

Разумеется, серия «Марко Поло» **выпускалась не из альтруистических соображений. Хайман знал, что если он охватит достаточное количество композиторов, некоторые из них окупятся, а его готовность к авантюрным мероприятиям привлечет хороших артистов. Антонио де Альмейда, бывший дирижер Парижской оперы, записывавшийся и на «Филипс», и на «И-Эм-Ай», обрадовался, узнав, что Хайман готов выпустить записи немодного итальянского симфониста Джан Франческо Малипьеро. Сэр Эдвард Даунс, главный дирижер Ковент-Гарден, записал Мясковского для «Марко Поло» и**

Элгара для «Наксоса». Рафаэль Уоллфиш, один из выдающихся виолончелистов своего поколения, записывал для «Марко Поло» малоизвестные английские сонаты, а затем концерты Вивальди для «Наксоса». «Бели я записываюсь на "Наксосе", то не готовлюсь и не играю как-то по-особенному по сравнению с другими фирмами»51, — заявил он.

В то время как экономическая ситуация ухудшалась и ведущие компании сокращали производство, Хайман привлекал коллективы все более высокого класса. Оркестр Би-би-си и Борнмутский оркестр записывались на «Наксосе» за меньшие деньги, чем он платил в Братиславе. Пинхас Штейнберг дирижировал оркестром и хором Австрийского радио, исполнявшими оперы Вагнера. «Наксос» становился конкурентоспособным с творческой точки зрения и опасным — с коммерческой. На записи крупных симфоний у Хаймана уходило в пять раз меньше средств, чем у крупных компаний. Уже при продаже тиража в две с половиной тысячи он возмещал свои расходы, а за четыре года ему часто удавалось продать и в шесть раз большие тиражи. В 1990 году, еще до выхода на американский и японский рынки, он продал три миллиона записей. К концу 1994 года он приближался к десяти миллионам, ежегодный прирост составлял пятьдесят процентов. При этом в штате у него работали семь человек, он почти ничего не тратил на продвижение своей продукции и получал не менее доллара прибыли с каждого проданного диска. За год он делал триста новых записей, а в одной только Скандинавии продавал больше классики, чем все остальные компании, вместе взятые. В Великобритании Хайман шел на третьем месте, сразу за «Деккой» и «И-Эм-Ай», но быстро нагонял их. На каждые шесть проданных в мире классических записей приходилась одна, сделанная на «Наксосе».

«Большие компании поступили очень глупо, создав систему звезд и выплачивая артистам крупные авансы, — говорил он. — После этого они поняли, что должны откладывать хорошие записи,

чтобы поскорее выпустить то, на что уже подписали контракты... Очень глупо»52.

Вначале крупные фирмы пытались игнорировать Хаймана. Они думали, что покупатели консервативны и доверяют только названиям и именам, которые им известны. Разве они польстятся на музыкантов по имени Крчек или Щапка, если можно купить Мути и Рэттла? Но компакт-диск уже оброс собственными мифами и приобрел собственную

логику. Если цифровая запись звучала безупречно, это значило, что все звуки одинаковы, а вся разница между двумя записями одной и той же музыки заключалась только в манере ее интерпретации. Так неужели один исполнитель мог стоить вдвое дороже другого? Многие покупатели, особенно новички в классической музыке, так не считали. Даже старых коллекционеров привлекала новизна и дешевизна дисков «Наксоса».

«Я думал, что мы запишем произведений пятьдесят, а после этого ведущие фирмы начнут с нами конкурировать, и все закончится, — размышлял Хайман. — Но этого не случилось — хотя, как мне кажется, эти фирмы очень сожалеют, что не воспользовались моментом, когда мы были так уязвимы»53.

Спустя пять лет, когда было уже слишком поздно, крупные компании опомнились и начали переиздавать записи великих — Караянов и Клайберов — по цене неизвестных словенцев. Хайман и глазом не моргнул. Он уже обладал сетью распространения, репертуаром и запасами, способными выдержать любую конкуренцию. «Несомненно, что он создает для нас большие трудности, — доверительно сообщил шеф одной крупной фирмы. — Пока он не вышел из игры, нам придется все время снижать цену на нашу продукцию настолько, что мы вообще ничего не заработаем».

В конце 1993 года исполнительный директор «Полиграм» Ален Леви в своем отчете признал, что бюджет классического отдела с трудом выдерживает конкуренцию. При первых же слухах о том, что Хайман подумывает продать свое детище, боссы ведущих компаний слетелись в Гонконг с самыми лестными предложениями. Хайман не проявил к ним никакого интереса — даже за двести миллионов долларов, что представлялось совершенно немыслимой ценой за его собрание записей, на первый взгляд совершенно случайное. Тем не менее компании продолжали цепляться за надежду, что в 1997 году, когда Гонконг перейдет под управление Пекина, а самому Хайману исполнится шестьдесят лет, он уйдет на покой, уедет в Австралию, и они смогут вздохнуть спокойно. «Он запишет весь репертуар и продаст фирму», — говорил один босс. Они отказывались верить, что в классике его привлекали не только деньги. «Были очень заманчивые предложения, — вздыхал

Хайман. — Но они до сих пор не понимают, что я делаю. Я планирую дальше 2000 года и собираюсь держать двери "Наксоса" открытыми практически для любого произведения

классики».

Теперь, огласив свои цели, Хайман выступил в крестовый поход. «Ведущие фирмы уже отравлены рок-показателями продаж Трех Теноров, — говорил он. — Они не только отказались иметь дело с классикой, они уже не понимают ее. Можно делать деньги и на классике, но надо контролировать расходы и правильно подбирать репертуар. Я могу прожить со своих выпусков Иоганна Штрауса — почему ведущие фирмы не стремятся к тому же»?

Несмотря на такие пылкие заявления, стремление к признанию оставалось неутоленным. Хайману явно хотелось стать «членом клуба». Он знал дарвиновские законы бизнеса, согласно которым те, кто живут за счет сбивания цен, однажды погибнут из-за того, что кто-то собьет и их цену. Путешествуя по миру, он наткнулся во французских супермаркетах на компакт-диски по 10 франков: эта отрава для слуха была дешевле самого паршивого вина. «Смешная цена», — фыркнул он. Австрийцы начали переиздавать «Мессий», записанных в деревенских залах, и кое-как; сделанные «Пасторальные симфонии». Он обратился в немецкий суд, чтобы помешать некоему продюсеру выпускать фальшивые цифровые записи. В Америке можно было купить нарезку из классики за три доллара. Один из дирижеров самого Хаймана, Александр Рабари, получив деньги от иранских инвесторов, основал конкурирующий лейбл «Дискавери». Английский дистрибьютор Тринг заказал Королевскому филармоническому оркестру сто пятьдесят дисков — для продажи в супермаркетах и на заправочных станциях на фунт дешевле, чем диски «Наксоса».

«Мы пытаемся уйти от массового распространения, — говорил Хайман, который оказался теперь на передней линии обороны, защищая качество звука, утонченный артистизм и высокую цену продукции, этот триколор традиционной звукозаписывающей индустрии. — Люди смотрят на нас совершенно иначе, чем на другие фирмы, — утверждал он. — Критики, знают, что мы выпускаем также "Марко Поло", что мы не просто гонимся за легкими деньгами. Каждое пенни, которое я зарабатываю, я вкладываю в новую продукцию».

Чтобы контролировать качество выпускаемых записей, он нанял бывшего звукорежиссера с «Декки». Отныне «Наксос» собирался работать только с теми записями, которые получали профессиональное одобрение (остальное, в лучшем случае, можно было спихнуть всеядным фирмам, выпускающим диски по бросовым ценам).

Индустрия приобретала трехъярусную структуру — бизнес-класс для звездных лейблов, экономический класс для «Наксоса» и

«Марко Поло», причем оба класса искренне уповали на то, что люди скорее предпочтут немного переплатить за качество, чем рискнут испытать дискомфорт дешевых чартерных рейсов, организованных теми, кто сбивает цены. «Всегда найдутся новые артисты, и публика всегда захочет купить записи ведущих артистов сегодняшнего дня», — конфиденциально сообщил шеф «Би-Эм-Джи» на отраслевой конференции. Кроме того, добавил он вполголоса, новых записей будет становиться все меньше54. К концу 1995 года мировой лидер вроде «И-Эм-Ай» выпускал не более четырех дисков классики в месяц.

Дверь лифта оформлена «под змеиную кожу», все выдержано в голубовато-зеленых тонах стиля «модерн» начала века. Высокие потолки, много воздуха, квартира выглядит изысканно, словно бальный зал, в ней не ощущается время. Прекрасное жилье для ностальгирующего мечтателя. Зимнее солнце врывается в комнаты через окна-фонари, выходящие на эстакаду, по которой каждые три или четыре минуты проносятся поезда на Гамбург. Именно такая, безупречно элегантная квартира подошла бы главе любой компании, выпускающей записи классической музыки: в ней все напоминает о былом величии и в то же время пронизано настойчивыми напоминаниями о современных коммуникациях.

Роджер Райт, директор крупнейшей классической звукозаписывающей компании «Дойче граммофон», отвечающий за артистов и репертуар, сидит перед стенным шкафом, полным компакт-дисков, и сокрушается по поводу сокращения производства. «Эти штуки не изнашиваются, — он безнадежно тычет пальцем в диски, упакованные словно ювелирные изделия. — Так как же мы убедим людей покупать новый бетховенский цикл, если того, который у них уже есть, им хватит на всю жизнь?»

Эти опасения, высказанные в телевизионном интервью55, выявили червоточину, разъедавшую самую сердцевину звукозаписывающей индустрии на пороге второго столетия ее существования. В 1983 году компания Райта вложила сто миллионов немецких марок в новые технологии. Переход от аналоговой записи к цифровой вынуждал любителей музыки менять их устаревшие и утратившие прежнее качество виниловые пластинки на безупречные компакт-диски. Они не

страдали от сигаретного пепла и не портились, сколько бы их ни проигрывали. Компакт-диски стали первыми носителями, обращение с которыми не требовало твердых рук, затянутых в хирургические перчатки.

В этой безупречности было что-то неестественное, не принадлежащее нашему миру. Вместо того чтобы фиксировать и воспроизводить физические сигналы со всем присущим им несовершенством, новая система посредством лазера превращала звуки в двоичные коды — до четырех миллионов в секунду — и передавала их точнейшим образом, без шипения, треска или поверхностного шума. Именно к этому всегда и стремилась звукозапись.

Подобно стае ласточек, компакт-диски серебристым облачком заполнили небосвод более богатого полушария, возвестив о приходе информационной революции. Их потребление превзошло все ожидания. В хрупкое мгновение до появления факсовых аппаратов и домашних компьютеров, до того, как мир погрузился в пучину экономического спада, компакт-диск олицетворял образ грядущего счастья. Он стал любимой игрушкой эфемерного поколения яппи, сверкающим кубком причастия, обещавшего спасение через изобретение — «Vorsprung durch Technik» («прорыв через технологию»), говоря на жаргоне немецких автомобилестроителей. Вместе со СПИДом ему суждено было войти в историю эмблемой восьмидесятых.

Впрочем, для классической звукозаписи действие этого эликсира молодости оказалось недолгим. В 1992 году продажи записей классики сократились на четверть. К 1994 году они уже составляли не более 5% на мировом рынке, который в то же время рос со скоростью 16% в год56. Из-за капризов статистики показатели продаж классики выглядели хуже, чем на самом деле, но ситуация действительно пугала. Ни разу после появления в двадцатых годах радио — когда за пять лет продажа записей в США упала со ста четырех до шести миллионов пластинок в год57, — индустрия классики не ощущала такого спада. Тогда, как и сейчас, западная экономика переживала период застоя. Но если раньше для спасения достаточно было улучшить звук и расширить выбор, то теперь компакт-диски практически не оставляли надежды на совершенствование, а репертуар продаваемой музыки еще никогда не был так велик. При случае можно было ввести незначительные «украшения» наподобие 20-битной технологии, предложенной «Сони», и системы объемного звучания от «Дойче граммофон». Но для подавляющего

большинства покупателей записей компакт-диск оставался истиной в последней инстанции. Купив однажды симфонию, идти за ней второй раз они не собирались.

«Впервые в истории мы получили безукоризненно записанный звук, — сказал виолончелист Джулиан Ллойд-Уэббер, — и благодаря этому достижению исчезла главная историческая причина для повторной записи музыкальных произведений»58. Впрочем, неизменными остались

коммерческие стимулы — дать работу музыкантами прибыль звукозаписывающей индустрии. Ситуация накалилась, как в комической опере. Героиню, в течение века похвалявшуюся своей чистотой и высочайшей верностью (High Fidelity), грубо отвергли, как только получили доказательства ее непорочности.

Темные тучи подобных размышлений сгущались в гостиной Роджера Райта, изучавшего варианты тактических действий «Дойче граммофон». Компания наняла этого задумчивого англичанина с внешностью игрока в регби и солидным послужным списком записей на Би-би-си и с Кливлендским оркестром, чтобы он помог ей восстановить позиции, утраченные после смерти Герберта фон Караяна и Леонарда Бернстайна в 1989-1990 годах. Диски ДГ в элегантных упаковках с яркими желтыми этикетками по-прежнему лидировали на рынке классической музыки, но головной офис в Гамбурге тревожился из-за резкого спада продаж. Да и сам Райт настолько нервничал, что иногда заходил в магазин пластинок и покупал записи конкурирующих фирм — просто чтобы показать, что кто-то еще интересуется подобными вещами.

Впервые на памяти сотрудников ДГ фирма не записывала бетховенский цикл с крупным оркестром. «Нет никаких причин делать новые записи, когда у нас есть цифровые Караян, Бернстайн и Аббадо», — говорил Райт. А ведь кия Бетховена считалось маркой этой фирмы, и если не нужно было записывать Бетховена, значит, дела пришли в упадок.

Экономические показатели приобретали абсурдный характер. Запись симфонии Малера в Берлине могла стоить сто тысяч долларов, запись оперы Штрауса в Вене — полмиллиона. При первом выпуске большинство записей расходились тиражом в две или три тысячи экземпляров. Чтобы окупить средства, затраченные в Берлине, пришлось бы потратить жизнь.

Любой рациональный аналитик посоветовал бы прекратить записи и пересмотреть основной каталог. Задача

Райта состояла в том, чтобы найти оправдание для продолжения записей» а решению этой задачи мешал престиж фирмы. «Дойче граммофон» не решалась выйти на подиум музыкальной моды из опасения уронить свой так тяжело доставшийся авторитет. «Вся эта возня вокруг пьесок, представляющих сиюминутный интерес, нам только мешает», — презрительно морщился Райт, словно не замечая полумиллионного тиража медитативной Третьей симфонии Хенрыка Миколая Гурецкого, не опускавшейся ниже шестой строки в поп-чартах. По отношению к чартам ДГ занимала жесткую позицию: «Проблемы с хитами состоят в том, что через год их уже никто не хочет слушать» Мы стремимся составить список шедевров,

который выдержал бы испытание временем».

Увы, на деле ведущие фирмы все больше и больше зависели от недолговечных хитов — в этом году Найджел Кеннеди, в следующем — испанские монахи, — а также от скомпилированных дисков, под которые так удобно управлять автомобилем, заниматься любовью или поливать сад. Подобная периферийная продукция составляла основу продаж классических записей. Традиционные записи симфоний, так же как и традиционные романы в жестких переплетах, оставались на полках и находились под угрозой вымирания.

Система звезд, питавшая классический звукозаписывающий бизнес со времен Карузо, теперь способствовала его уничтожению. Певцы, довольствовавшиеся ранее одноразовым чеком и импровизированным банкетом после записи, теперь требовали немыслимую оплату. Первый концерт Трех Теноров в 1990 году обошелся фирме «Декка» в полмиллиона долларов, выплаченных в качестве гонораров Лучано Паваротти, Пласидо Доминго и Хосе Каррерасу, — неплохой заработок за один теплый летний вечер! Запись разошлась миллионами на дисках и видеокассетах, и Доминго возмутился. «"Декка" точно выполнила все условия контракта, — заявил он журналистам, — но если концерт так хорошо продается, они должны заплатить нам больше»59. Через четыре года, незадолго до финальных матчей в Лос-Анджелесе, теноры изменили правила.

Действуя через импресарио Тибора Рудаса, занимавшегося всеми открытыми выступлениями Паваротти, певцы организовали телефонный аукцион на «Трех Теноров-II». Шести миллионов фунтов от «И-Эм-Ай» было

недостаточно для стартовой цены, «Сони» сошла с дистанции на восьми, сердитый Доминго наложил вето на" десятимиллионное предложение «Декки». Победу одержала компания «Уорнер», предложившая одиннадцать миллионов фунтов. Три Тенора и их дирижер получили каждый по миллиону аванса, а к концу года отчисления и плата за трансляции должны были принести им в четыре раза больше. «Благодаря обширным международным ресурсам и опыту "Уорнер мьюзик груп" этот выдающийся концерт поистине станет доступным всему человечеству», — вещал Рудас60. Он должен был стать доступным, ведь единственными, кто зарабатывал на нем деньги, были сами певцы.

«Второй раз всегда бывает удачнее»61, — провозгласил Доминго. Но удачнее для кого? Конечно, не для звукозаписывающей индустрии, наблюдавшей, как ее звезды прячутся за забором из многих нулей, и уж никак не для оперных театров, с ужасом смотревших,

как их ведущие артисты целиком посвящают себя празднествам на открытых площадках.

Несмотря на сдержанный прием со стороны критики, концерт «Три Тенора-II» прошел с ожидаемым успехом. «Уорнер мьюзик» заняла первые строчки в чартах и не посрамила корпоративную честь, но когда настало время подводить годовые итоги, цифры оказались пугающими. По показателям продаж «Три Тенора-II» заняли первое место, обогнав следующую за ними «классическую» запись в девять раз! Сложилась новая ситуация, в которой звезды и их продюсеры очутились по разные стороны баррикад. Продюсеры хотели делать лучшие постановки и записи опер и концертов современности. Певцы хотели получать самые большие гонорары в истории. Концепция развивающегося творческого партнерства лопнула — звезды порхали от одной фирмы к другой в зависимости от предлагавшихся им сумм.

Пожизненные привязанности, подобные тем, что связывали сэра Георга Шолти с «Декка-Лондон» или Боба Дилана с «Сони—Си-би-эс», воспринимались как эксцентричные анахронизмы. «Артисты-звезды — это наше главное достояние, и эксклюзивность играет важнейшую роль», — протестовал уходящий президент «Декки» Роланд Коммерелл62, но в новых условиях обе стороны понимали, что должны искать партнера первой величины.

Кошмар миллионов Трех Теноров нанес непоправимый вред классической звукозаписи. В прошлом, когда какой-то фирме счастливым образом удавалось сделать запись,

становившуюся хитом, она инвестировала всю полученную прибыль по своему усмотрению. «Декка» вложила средства, заработанные на Трех Тенорах, в серию «Дегенеративная музыка»63*, вернув к жизни интересные музыкальные произведения, запрещенные нацистами. «И-Эм-Ай» потратила деньги, полученные благодаря «Временам года» Найджела Кеннеди, на молодых английских артистов. ДГ вкладывала прибыль от Караяна в рискованные записи новой музыки. Благодаря прибылям от Гурецкого «Уорнер» смогла выпустить записи ряда современных композиторов.

Однако теперь эти порывы сдерживались алчностью звезд. Звукозаписывающая индустрия больше не могла рисковать и заниматься распространением культуры. Не могла она и оплачивать долгосрочные проекты развития молодых артистов — ведь подобные проявления доверия могли не окупиться в течение многих лет. В 1994 году «И-Эм-Ай» обнаружила, что ей потребовалось пятнадцать лет, чтобы «раскрутить» Саймона Рэттла. Без помощи фирмы выдающийся дирижер вполне мог остаться неизвестным. «Это трагедия: все, о чем мы сегодня говорим,

невыполнимо, — сказал руководитель крупной фирмы «Эй-энд-Ар». —- Раньше мы помогали артистам в их карьере, позволяли им ошибаться и учились на их ошибках. Теперь нам надо или делать окупающиеся проекты, или отказываться от артистов». Для финансирования развития артистов компаниям, выпускающим классические записи, требовался один крупный хит ежегодно. Если из-за запросов звезд записи не приносили выгоды, денег на создание звезд будущего не оставалось, и компаниям приходилось обращаться к своим накопившимся за век архивам, этим музеям консервированной музыки. Руководители фирм понимали эту опасность, но не имели возможности предотвратить ее. В этих неблагоприятных обстоятельствах связь между звездой и продюсером — сочетание восхищения, бесстрашия и здравого понимания цели, родившееся при первой встрече Гайсберга с Энрико Карузо, — порвалась и уже не поддавалась восстановлению. Загнанная в тупик, с одной стороны, неразрушимым диском, а с другой — ненасытной жадностью, запись классической музыки дошла до конца звуковой дорожки...

XII

Собственность интеллектуала

Декларация прав человека и гражданина, провозглашенная Французской революцией, обещала

страдающему человечеству свободу и равенство. Декларация была обнародована в августе 1789 года, через шесть недель после взятия Бастилии,% среди дополнительных прав, узаконенных 13 июля 1793 года, на заре «большого террора», впервые формально признавалось право индивида на интеллектуальную собственность, плод его созидательного ума1.

За полтора года до этих замечательных событий в императорской Вене Вольфганг Амадей Моцарт нашел вечное успокоение в могиле для бедных, хотя его музыка продавалась на всех углах, как жареные каштаны. Проживи бедный композитор немного дольше, да еще в Париже, он получал бы какое-то вознаграждение за каждый проданный экземпляр каждой своей партитуры. Быть может, некоторому уменьшению его состояния поспособствовал бы Пьер Огюстен Бомарше, основатель Общества драматических авторов и композиторов и доблестный борец за авторские права2*, который в этом случае потребовал бы возмещения за несанкционированное использование Моцартом для оперы своей оригинальной пьесы «Женитьба Фигаро». Таким образом, признание права на интеллектуальную собственность оказалось, как и сама революция, спорным благом для тех, кого оно было призвано осчастливить. То, что закон давал одной рукой, он мог благополучно отобрать другой.

Воспользовавшись моментом, между государством и артистом вклинилась третья сила. Предполагалось, что закон должен охранять собственника оригинального произведения, но, согласно закону, этим собственником чаще всего оказывался не артист, а издатель, присваивавший себе все права в обмен на выплату авторского вознаграждения создателю. В тот момент, когда музыкальное произведение поступало в печать, оно прекращало быть собственностью композитора на весь срок, пока оставалось в обращении. Издатель получал весь доход

от продажи нот и, если был честным, делился им с композитором. В результате революционного освобождения издатели получили возможность пользоваться новообретенными правами и приобрели силу, а артисты так и остались бедными и задавленными.

Французы попытались исправить эту несправедливость и после третьей за полвека революции приняли второй закон о музыкальном праве. В один прекрасный вечер 1849 года некий сочинитель танцевальной музыки, не оставивший

после себя ничего значительного, отказался платить по счету в парижском бистро, где оркестр играл его мелодии. Если они исполняют его музыку, не платя ему за это ни гроша, заявил он, то и он не будет платить за еду. Дело дошло до суда, который решил его в пользу композитора. В мае 1850 года во Франции было создано государственное агентство SACEM (Общество авторов, композиторов и издателей музыки)3*, которому вменялось в обязанность собирать деньги для оплаты авторских прав собственников, на публично исполняемую музыку.

И снова в выигрыше оказались издатели. Па сей раз выгода была так велика, что заставила их полностью сменить приоритеты. Вместо того чтобы печатать и продавать партитуры так, как это обычно делают с книгами, музыкальные издатели теперь стали заниматься главным образом продвижением новых произведений на сцену и поиском исполнителей. Добиваясь исполнения «своей» музыки, они получали деньги не столько от продажи нот или от проката партитур, сколько от продажи бесценных прав на исполнение. С течением времени печатание нот вообще отошло для них на второй план, поскольку основную прибыль им приносило именно продвижение музыки. Успехи в издательском деле оценивались в зависимости от того, сколько времени и как часто звучали на сцене, а позже и на открытом воздухе, произведения, авторские права на которые принадлежали компании. Каждая минута приносила деньги.

Зарождение такого понятия, как права на исполнение, улучшило положение композиторов лишь в той степени, в которой популярный автор мог заинтересовать издателей, стать для них желанной собственностью и предметом продвижения во все уголки земного шара. Ясно, что эти соображения могли относиться лишь к уже состоявшимся композиторам и действовали только в странах, признававших права на исполнение. Англия стала защищать их лишь в 1912 году4*, а Германию, родину серьезной музыки, принять соответствующий закон вынудила лишь кампания, проводившаяся Рихардом Штраусом примерно в то же время5*.

История издания музыки в Германии восходит ко временам Гутенберга, но немецким композиторам всегда было трудно добиться

надлежащего отношения к себе со стороны далекой от сантиментов индустрии. Композитор-дилетант Антон Диабелли недоплачивал Шуберту и оскорблял его советами

писать поменьше песен.

Находившаяся в Майнце издательская фирма «Сыновья Шотта» отвергла ранние работы Рихарда Вагнера, а лейпцигская «Брайт-копф и Хертель» приняла его «Летучего голландца» только «при условии, что он воздержится от требований оплаты»6. Брайткопф, сколотивший состояние на посмертных изданиях Моцарта и Гайдна, уверял, что потерял большие деньги на «Голландце» и последовавших за ним «Лоэнгрине» и «Тангейзере». Когда Вагнер предложил издательству рассчитанную на четыре вечера оперную сагу «Кольцо нибелунгов», директор чуть не лопнул от смеха.

Вагнер вернулся к Шотту, который согласился взять «Кольцо», а потом и «Майстерзингеров» с «Парсифалем»; при этом за фирмой закреплялось право на получение вознаграждения в течение более чем семидесяти лет. Сияние золота Рейна заставило Шотта забыть, что ранее он отказался поддержать Вагнера. К семьдесят пятой годовщине премьеры «Кольца» старейший член семьи Штрекер, владевшей издательством с 1859 года7*, написал трогательную монографию «Рихард Вагнер как собрат по издательству»8. Композитор получил бы удовольствие, узнав, что его считают равноправным партнером фирмы, чьи «пустые обещания»9 некогда приводили его в бешенство. «При общении с подобными людьми, — вспоминала его жена, — ему больше всего не нравилось их молчание в ответ на его рассказы о своих делах»10. Вагнер мог объяснять издателям, чего он ждет от них, но когда доходило до издания и обеспечения исполнения его произведений, он оказывался целиком в их власти.

Власть издателей, узаконенная Французской революцией, привела к расцвету музыкальных издательств по всей Европе — в 1814 году в Лейпциге свое дело открыл Петерс, в 1808-м в Милане — Рикорди, в 1812-м в Париже — Эжель, в 1811-м в Лондоне — Новелло. Издательство «Брайткопф и Хертель» открылось в 1795 году; Шотт приступил к делу еще раньше, в 1770-м. Теперь, когда на их стороне был закон, а в руках — новейшие технологии, фирмы окончательно похоронили эпоху романтизма. Брайткопф обеспечил себе будущее за счет вовремя умерших бессмертных, а также фортепианных произведений Франца Листа. Шотт кормился духом Девятой симфонии Бетховена. Петерс благоденствовал благодаря Шопену и Шуману, Эжель — Оффенбаху, а Новелло — перепечаткам Генделя. К 1843 году Шотт открыл представительства в Париже, Лондоне и Брюсселе, а в

затылок ему уже дышали конкуренты, стремившиеся удовлетворить все возраставший интерес общества к серьезной музыке. Блеск полных собраний сочинений не

затмевал другую сторону деятельности издателей — они становились антрепренерами своей же собственности.

Лучшей иллюстрацией успеха в XIX веке можно считать историю издательства «Рикорди», ставшего практически единоличным «крестным отцом» золотого века итальянской оперы. Именно оно издавало Россини, Верди, Пуччини и ряд других композиторов, а также некоторые произведения Беллини и Доницетти. Издательство не ограничивалось простой публикацией оперных партитур и клавиров, адаптированных для исполнения в гостиных. «Рикорди» пристально следило за судьбой своих опер с момента заказа до постановки и никогда не продавало партитуры, а только «сдавало их в аренду» продюсерам, чтобы иметь гарантию показа только санкционированных издательством спектаклей. Издательство имело право утверждения дирижеров и труппы, особенно в Ла Скала, где его слово было законом. Оно выпускало настоящие произведения искусства и обеспечивало изысканное оформление изданий. Если в опере требовался необычный инструмент (например, японские колокольчики в «Мадам Баттерфлай»), «Рикорди» брало на себя его изготовление по указаниям композитора. Это было первое музыкальное издательство современного толка, гарантировавшее своим композиторам защиту авторских прав в международном масштабе. Основатель фирмы, Джованни Рикорди, лично вел переговоры, приведшие к заключению соглашения между Австрийской империей и Королевством Сардиния о взаимном признании авторского права.

Родившийся в 1785 году сын стекольщика Джованни Рикорди играл первую скрипку в Миланском театре и подрабатывал перепиской нот. В 1807-м он поехал в Лейпциг и год работал в издательстве «Брайткопф и Хертель», где были разработаны улучшенные шрифты и медные пластины для нотной печати11*. Вернувшись в Милан, Рикорди стал официальным переписчиком ряда театров, включая Ла Скала, и получил королевский патент, дававший ему право печатать все новые оперы для этих театров. Он открыл мастерскую напротив и в 1825 году приобрел архивы театра.

Вынужденный противостоять хитрым impresarii из Неаполя, Флоренции и прочих городов, Рикорди не всегда мог получить лучшие произведения бельканто. Но в 1838 году он заплатил Джузеппе Верди две тысячи лир за его первую оперу, «Оберто». Следующей стала «Набукко», опера об освобождении и возрождении Италии. Она сделала Верди

национальным героем, а Рикорди — влиятельным человеком в стране.

Союз между композитором Верди и издателем Рикорди длился шестьдесят лет; он не носил исключительного характера и не отражался

на творчестве. Скорее можно говорить о своего рода кровных узах, связавших Верди с четырьмя поколениями семьи Рикорди — Джованни, его сыном Тито, его внуком Джулио и правнуком Тито Вторым. Многие хотели вмешаться в эти отношения, и одному человеку это в какой-то мере удалось. Франческо Лукка, гравер из издательства Рикорди, в 1825 году приобрел патент на книгопечатание и открыл свою типографию прямо напротив фирмы бывшего работодателя. Лукка напечатал три оперы Верди — «Аттилу», «Разбойников» и «Корсара», — предложив перегруженному работой композитору избавить его от переговоров с театрами; Рикорди и другие издатели опер быстро переняли эту практику. Лукке удалось заработать только на «Атилле», но он на всю жизнь сделался помехой для Рикорди. Противостояние между ними достигло апогея, когда в 1871 году, поняв, что итальянская опера утрачивает свой прежний блеск, Лукка предложил южной публике дурманящую музыку Вагнера. Верди был оскорблен, а Рикорди по праву встревожен. Хотя бездетный Лукка умер вскоре после этого дерзкого поступка, его полуграмотная вдова Джованнина с удвоенной силой продолжала служить чуждому делу, причем делала это именно в то время, когда в творчестве Верди наступил пятнадцатилетний перерыв. Дом Рикорди спасло только пробуждение Верди и собственное мужество. В 1887 году «Отелло» вернул итальянской опере признание публики. Спустя несколько месяцев вдова Лукки продала компанию плодовитым Рикорди, сведя тем самым Верди и Вагнера под одной итальянской крышей. Больше ни одно издательство не пыталось оспорить почти монопольную власть Рикорди над музыкальным авторским правом в Италии.

Сам Верди помог Рикорди укрепиться в правах тем, что в 1854 году переехал во Францию, чтобы пользоваться благами наполеоновских законов; после того как палата лордов предоставила защиту авторского права только подданным Великобритании, композитор задумался о получении английского паспорта. Его адвокат составил соглашение об авторском праве между Великобританией и Пармой, и Верди, будучи членом первого итальянского парламента, проталкивал законы о защите авторских прав, выгодные для

Рикорди.

После «Аиды» отношения Верди с издательством Рикорди стали менее теплыми, а в мае 1875 года чуть было и вовсе не прекратились из-за спора о невыплаченных авторских отчислениях. Впрочем, поздний триумф «Отелло» исправил ситуацию. Тито Рикорди недоставало отцовского блеска, но его сын Джулио, салонный композитор, писавший музыку под немецким псевдонимом Й. Бургмайн, поднял фирму на новые высоты.

Если Верди принес славу издательству Рикорди, Пуччини стал для него золотой жилой. Джулио, называвший композитора «кронпринцем»12*, вычеркнул из каталога многообещающего Альфред о Каталани13*, чтобы тот не затмевал медлительного Пуччини, и украл для него либретто «Тоски» у старательного Альберто Франкетти14*. Пуччини разработал оперный стиль, в котором сладостные мелодии сочетались с бурными страстями. Эти пылкие оперы завоевали мировую сцену и сделали Рикорди одним из влиятельнейших людей музыкального сообщества; именно через него в декабре 1910 года Метрополитен-опера заказала Пуччини «Девушку с Запада». Со смертью Джулио в 1912 году Пуччини лишился источника сюжетов15*, а Тито Второй открыто предпочел прежней звезде семейной фирмы нелепого Риккардо Дзандонаи16*. До 1919 года, когда Тито удалился от дел и появилась возможность возобновить отношения с «Рикорди», Пуччини без особого успеха продвигал свои оперы в другие издательства. Последним триумфом композитора стала «Турандот», почти законченная им уже на смертном одре в 1924 году; спустя два года Франко Альфано дописал оперу для Тосканини, который и дирижировал незабываемой премьерой в Ла Скала.

Однако на этом мужская линия семейства Рикорди прервалась. Сыновей, способных возглавить дело, уже не было, и как бы ни старались назначенные семьей управленцы; возродить итальянскую оперу с помощью самых разных композиторов — Монтемецци, Казеллы, Респиги, Пиццетти, Малипьеро и Нино Роты, — после «Турандот» успех уже не повторялся, и мир утратил интерес к застоявшемуся искусству. В 1952 году акции Рикорди были выставлены на публичные торги, и для оживления своей деятельности фирма обратилась было к творчеству авангардистов — Луиджи Ноно, Франко Донатони и Джузеппе Синополи, но ни одному из них не удалось вернуть ей былую силу. Издательство еще могло держаться на плаву благодаря

непрекращающимся отчислениям от переизданий Верди и Пуччини, но срок действия авторского права подходил к концу, и в конце 1994 года, через семьдесят лет после смерти Пуччини, денежный поток должен был иссякнуть.

В августе 1994 года стало известно, что базирующаяся в Мюнхене «Бертельсман мьюзик груп» («Би-Эм-Джи») купила три.четверти акций дома Рикорди. Для итальянцев это было равносильно переходу «Фиата» и его футбольного клуба «Ювентус» в собственность «БМВ». «Миланцам мерещится топот немецких сапог», — сообщала «Франкфуртер альгемайне цайтунг». «Музыкальная жемчужина

в руках Германии!» — восклицала деловая газета «Хандельсблатт». Вице-президент «Бертельсман» Арнольд Бальман заявил, что «в мире будут более серьезно относиться» к итальянскому творчеству, находящемуся в немецкой ˆсобственности». Для старшего поколения итальянцев этйй слова, отводившие их культуре роль игрушки для набирающей силу Германии, звучали пугающе знакомо. Впрочем, политические возражения удалось заглушить заверениями, что архивы «Ла Скала» останутся на месте, а рукописям партитур Верди будет обеспечено достойное хранение. «Те, кто сегодня протестует, молчали, когда я обивал пороги Чикагского университета, чтобы сохранить рукописи Верди, [потому что] в Италии нам вообще не оказывали помощи», — жаловался президент «Рикорди» Гвидо Риньяно17.

Сообщения о переходе издательства в новые руки быстро исчезли с первых страниц газет — страну больше занимали коррупционные скандалы. Музыкальный мир рассматривал это событие как грустное, но неизбежное проявление мировой тенденции: стремящиеся к захвату информационного пространства гигантские ме-диаконцерны наращивали свою программную нагрузку. Интеллектуальная собственность пользовалась повышенным спросом, а Европейский Союз под влиянием Франции способствовал увеличению ее ценности, установив в пятнадцати странах минимальный срок защиты авторского права до семидесяти лет после смерти творца18*. И снова в выгоде оказались не авторы, а издатели, чьи акции продолжали дорожать по мере того, как медиакорпорации боролись между собой за право контролировать монополию на имеющиеся интеллектуальные ресурсы.

«Бертельсман» уже прибрал к рукам империю «Ар-Си-Эй Виктор», основанную «генералом» Дэвидом Сарновом, и

купил лицензии на бывшие советские архивы. «"Би-Эм-Джи" испытывает большой оптимизм в отношении стратегических возможностей, открывающихся перед ней после приобретения архивов «Рикорди», — сказал вице-президент Бальманн, предрекая безоблачное будущее как для отдела розничных продаж, так и для отдела поп-музыки в стиле Сан-Ремо. Однако настоящего «Рикорди» больше не существовало, и серьезным итальянским композиторам приходилось искать поддержку и ободрение за границей. «Печально то, — заявил один лондонский музыкальный издатель, — что фирма средней величины, вроде "Рикорди", просто не может выжить в современном корпоративном мире. Ее поглощение — знак времени. К концу века уже не останется независимых музыкальных издателей — только три или четыре гиганта мирового масштаба»19.

Участь «Рикорди» разделило большинство семейных фирм, переживших три великие революции двадцатого века — советскую, нацистскую и информационную. Первыми ушли русские фирмы. Своим возрождением русская музыка была обязана Петру Юргенсону, австрийцу двадцати с небольшим лет, открывшему в 1861 году издательство в Москве. Оказывая помощь Николаю Рубинштейну в создании консерватории, Юргенсон познакомился с его учеником Петром Ильичом Чайковским, который был на четыре года моложе его самого. Ему понравился первый опус композитора, «Русское скерцо», и впоследствии он напечатал большинство его произведений. Постоянно неуверенный в себе Чайковский писал симфонии, вызывавшие смешанную реакцию критики, но его романсы пели в каждом приличном доме. Юргенсон сколотил на нем целое состояние. Благодаря доходам от шлягеров Чайковского издатель вместе с братом Иосифом и сыном Борисом смог выпустить и творения русской «Могучей кучки» — Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Кюи20*.

Поскольку между Москвой и Санкт-Петербургом всегда существовало культурное соперничество, не удивительно, что очень скоро Юргенсон столкнулся с конкуренцией в северной столице. В 1869 году альтист Василий Бессель открыл музыкальный магазин на Невском проспекте21* и, возобновив дружбу со своим приятелем студенческих лет Чайковским, в 1872 году издал его оперу «Опричник», отвергнутую в Москве. Чайковский пытался сохранить верность Юргенсону («Я и помыслить не могу, что обижу Вас, перейдя к Бесселю» , — говорил он), но и те немногие его

партитуры, которые напечатал петербургский предприниматель, принесли достойный доход и обеспечили возможность издания менее прибыльных сочинений «Могучей кучки». Никогда ранее русская музыка не имела такой поддержки и не была так доступна.

Следующий взлет можно датировать 1885 годом, когда Митрофан Петрович Беляев, сын богатого петербургского лесопромышленника, решил обратить полученное наследство на благо русских композиторов. Чтобы добиться хорошего качества печати и защиты авторских прав (ни о том, ни о другом в России особенно не заботились), он основал музыкальное издательство «М. П. Беляев в Лейпциге»22*, выпускавшее сочинения Глазунова, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова и Кюи. «...Далее стали примыкать и другие молодые композиторы, и дело разрасталось не по дням, а по часам, — рассказывал Римский-Корсаков. — Согласно основному принципу Митрофана Петровича, ни одно сочинение не приобреталось даром, как это делается зачастую другими издательскими фирмами»23.

Беляев помогал молодым композиторам независимо от того, имели ли они раньше дело с другими издателями. Когда ему не удалось разлучить Сергея Рахманинова с его московским издателем Карлом Гутхейлем, он взял на себя составление программ его выступлений во время финансируемых им же ежегодных Русских симфонических концертов в Санкт-Петербурге, что только укрепило его репутацию. Он благородно вел себя и в отношении конкурентов, например, дал Юргенсону лицензию на распространение своих нот в России. Единственное, что волновало Беляева — это развитие и пропаганда русской музыки всех направлений и стилей.

Беляев умер в январе 1904 года, завещав основную часть своего состояния на дело музыки и поручив своим душеприказчикам Римскому-Корсакову, Глазунову и Лядову всячески способствовать продвижению своего любимого протеже Александра Скрябина, считавшегося большим оригиналом. Возвышенному Корсакову, в минуты наибольшей благосклонности называвшему Скрябина «несколько изломанным, рисующимся и самомнящим»24, было бы нелегко выполнить это завещание, но помощь неожиданно пришла со стороны.

Дирижер Сергей Кусевицкий, в прошлом контрабасист, женившись на наследнице чайной империи Наталье

Ушковой, получил возможность оказывать покровительство музыке. В 1909 году он основал в Париже собственное издательство «Эдисьон рюсс де мюзик» с филиалом «Руссишер музикферлаг» в Берлине и начал искать необычные сочинения. Своим консультантом по творческиювопросам он сделал Скрябина, и издаваемые им дерзкие опусы неизвестных композиторов, главным образом из дягилевского окружения, оскорбляли слух таких утонченных издателей, как Юргенсон, Бессель и Беляев. Скрябин умер в 1915 году, до того, как Кусевицкий смог осуществить его личные мечты, но другие композиторы оценили перспективность сотрудничества с новым издателем. «Если Вы в сношениях с Российским музыкальным издательством [Кусевицкого], и Вы по-прежнему милы ко мне, то сосватайте меня с этим издательством, — умолял Сергей Прокофьев в 1915 году. — Оно свою деятельность, как мне известно, продолжает. У меня же есть целый ряд рукописей, в том числе Второй [фортепианный] концерт, а [Борис] Юргенсон жидит, торгуется и форменно мне опротивел»25. Во время Первой мировой войны издательство Кусевицкого «аннексировало» каталог Карла Гутхейля, которому, как гражданину Австрии, пришлось уехать из России. К Скрябину, Стравинскому и Прокофьеву присоединились Рахманинов, Метнер и Гречанинов, и по мере того как бомбы и беспорядки сокрушали симфоническую гегемонию немцев, будущее музыки, казалось, окрашивается в русские тона.

Революция 1917 года разрушила все российские надежды и предприятия. Компанию Юргенсона национализировали, и его сын Борис в конце жизни работал простым служащим в некогда принадлежавшем ему здании26*. Сыновья Бесселя эмигрировали в Париж, туда же переехало и издательство Беляева, лишившееся всех своих фондов. Единственным, кто сохранил и укрепил свои позиции, был Кусевицкий. В 1924 году дирижер уехал из Парижа и стал художественным руководителем Бостонского симфонического оркестра, но и тогда он продолжал искать, открывать и издавать новых композиторов из самых разных стран.

Что же касается русских композиторов, то им революция принесла лишь голод и отчаяние. Ситуация с авторскими правами, и раньше достаточно запутанная, теперь стала просто катастрофической. Чтобы защитить права авторов в стране, не присоединившейся к международным конвенциям по защите авторских прав, русские издатели стали

регистрировать сочинения в Париже на один день раньше их выпуска в Москве. Тем самым устанавливалась собственность и появлялась возможность продавать права за границу. Коммунисты, провозгласившие всю собственность награбленной, публиковали пользовавшиеся успехом сочинения в государственных издательствах и продавали их по всему миру, не платя ни копейки первому издателю или композитору. У Рахманинова украли весь доход от его всемирно популярной Прелюдии до-диез минор. Стравинскому пришлось переоркестровать «Жар-птицу», чтобы оформить авторское право на новое сочинение. При посещении Москвы в 1927 году Прокофьев пытался узнать о состоянии своих дел у всего лишившегося Бориса Юргенсона: «Мы говорили вполголоса, потому что не знали, кто сидит в соседней комнате... После того, как его издательская компания в России была национализирована, он передал иностранные права своему другу, немецкому издателю Форбергу. По их соглашению, Форберг издает и продает за границей множество сочинений, в том числе мои... За это он время от времени передает Юргенсону деньги, но очень немного и не регулярно. Конечно, ни о каких счетах и речи нет, потому что все это делается полулегально. Целью нашей беседы была попытка передать права... так, чтобы можно было разделить отчисления от продажи моих работ между мной и Юргенсоном»27.

Фирмы, нашедшие прибежище в Париже, просуществовали недолго. «Бессель» угас на улице, носившей имя Москвы (рю де Моску). «Беляев» в 1923 году передал право на представление своих композиторов англичанину Рафу Хоуксу, а Кусевицкий заключил аналогичное

соглашение от имени Гутхейля и «Эдисьон рюсс де мюзикл. Позже, в 1945 году, он продал издательство Хоуксу28* на условиях получения Стравинским двадцати пяти тысяч долларов ежегодно в счет всех будущих работ. Славные имена русской музыки оказались в надежных английских руках, и эти руки уже готовились подхватить плоды, осыпавшиеся под порывами следующей европейской бури.

В январе 1933 года, сразу после прихода Гитлера к власти, немецкие издатели поспешили избавиться от еврейских композиторов и редакторов. «В качестве приветствия была проведена чистка»29, — писал Вилли Штрекер из издательства «Шотт» Игорю Стравинскому, которому он по поручению американского скрипача

еврейского происхождения Сэмюэля Душкина заказал скрипичный концерт. Штрекер попросил жившего тогда во Франции композитора прислать сведения о своих арийских и христианских предках, чтобы издательство могло использовать их для опровержения распространявшихся нацистами слухов о «еврейском большевике» Стравинском. Увы, Штрекер был бессилен изменить предвзятое отношение к «чистокровному» Паулю Хиндемиту и даже не попытался защитить еврея Эриха Вольфганга Корнгольда.

К массовому исходу (по большей части в Америку) композиторов атоналистов, архимодернистов, а также разделявших либеральные или социалистические взгляды, присоединились Хиндемит, Корнгольд и сотни других. Курт Вайль, Ганс Эйслер, Арнольд Шёнберг, Эрнст Кшенек — истинные светочи немецкой музыки — оказались отвергнутыми своими издателями в Германии, а само издательское дело «очистили» от евреев-собственников. Семья Хинрихсен, в течение шестидесяти лет владевшая издательством «Петерс», в 1939 году получила предписание передать его назначенному нацистами Йоханнесу Петшулю. Один из выживших Хинрихсенов осел в Лондоне, другой — в Нью-Йорке; двух других директоров замучили в концлагерях.

Берлинская семейная фирма Адольфа Фюрстнера, чья дружба с Рихардом Штраусом восходила к началу века, подверглась такой же экспроприации. Добравшись до Лондона, Otto Фюрстнер передал все зарубежные права на оперы Штрауса в благодарные руки Ралфа Хоукса.

Тем временем хранители немецкой музыки без зазрения совести способствовали распространению заразы. «Брайткопф и Хертель» издавало альбомы «боевых песен» для гитлерюгенда. Людвиг Штрекер, брат и содиректор Вилли, выпустил песенник для штурмовиков СА. В 1942 году Гитлер направил поздравления с бриллиантовой свадьбой родителям Штрекеров, вспомнив о том, что именно Штрекер-отец в молодости издавал ноты архирасиста Рихарда Вагнера.

«Шотт» выпустил единственный концертный «шлягер» рейха — «Кармина бурана» Карла Орфа с его тяжеловесными ритмами и языческими хорами и стал самым могущественным музыкальным издателем Германии30.

Когда в 1938 году нацисты захватили Австрию, Ралф Хоукс немедленно поехал в Вену, чтобы пригласить к себе редакторов издательства «Универсаль», провозглашенного Геббельсом гнездом еврейства и модернизма. Хоукс назначил Эрнста Рота, главу отдела публикаций «Универсаль», на

руководящий пост в «Бузи энд Хоукс» (впоследствии он стал президентом компании), а Рот привел в качестве приданого Белу Бартока. Эрвин Штайн, консультант «Универсаль» по творческим вопросам, обосновавшись в Лондоне, стал опекать блестящего молодого Бенджамина Бриттена, одного из композиторов «Бузи», в его работе над первой оперой. Хансу Хайн-схаймеру, руководителю оперного отдела «Универсаль», Хоукс поручил открыть офис в Нью-Йорке, чтобы приглядывать за беженцем Бартоком31* и разрабатывать проект издания новых американских композиторов во главе с Аароном Коплендом. Совладелец «Универсаль» Альфред Кальмус, страстный любитель музыки, начавший свою карьеру переписчиком партии Восьмой симфонии Малера перед ее премьерой, на протяжении всей войны собирал своих оказавшихся вне закона композиторов под крыло «Бузи» и проводил в Лондоне концерты из их произведений.

К тому времени, когда Гитлер потерпел поражение, родным языком музыкального издательского дела был уже не немецкий, а английский. Все великие современники — Шёнберг, Стравинский, Барток, Хиндемит, Вайль — жили в США, и их присутствие создавало моральные и практические стимулы для американских издателей. Компания «Г. Ширмер, инкорпорейтед», основанная в 1848 году32* и ныне возглавлявшаяся Густавом Ширмером III, выпускала последние работы Арнольда Шёнберга наряду с яркими новыми партитурами Сэмюэла Барбера и Леонарда Бернстайна. Основой бизнеса Ширмера было издание партитур популярных симфоний в карманном формате, а свое состояние он сколотил на молитве «Отче наш», положенной на музыку Альбертом Хеем Малоттом и исполнявшейся каждую ночь по окончании программ сотнями радиостанций. Теперь эта крайне консервативная фирма оказалась в числе лидеров новой музыки, и большую помощь ей оказывал Ханс Хайнсхаймер, которого Хоукс уволил за написанную им юмористическую книгу о музыкальном бизнесе33.

Когда в 1950 году Хоукс умер, издательства «Ширмер» и «Бузи» контролировали ведущих мировых композиторов. Издатель**ство**

«Шотт» все еще приходило в себя после бомбардировок, «Петерс» и «Брайткопф» переехали из коммунистического Лейпцига в американскую зону оккупации, во Франкфурт и Висбаден34*; венское издательство «Универсаль» закрылось,

не выдержав судебных разбирательств с «Бузи» по поводу денег, не выплаченных композиторам. Впрочем, восстановление всех этих компаний шло гораздо более быстрыми темпами, чем национальное «экономическое чудо». «В 1945 году немецкая музыка казалась делом прошлого. В 1951 году ее голос стал одним из самых звонких в европейском хоре», — писал мюнхенский критик Карл Хайнц Руппель35.

Возрождение музыкальных издательств в Германии основывалось на вере в объединенную Европу. Для музыки это означало принятие доктрины дармштадтской школы французскими и немецкими композиторами, окончательно расставшимися с прошлым и решившими начать все заново, приняв для себя в качестве исходного пункта атональную и электронную музыку, лишенную какого бы то ни было национального характера.

Основные действующие лица этой кампании, Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез, доверили свои карьеры «Универсаль». «Шотт» и «Петерс», как более осмотрительные, предпочли Бернда Алоиса Циммермана илжившего в Гамбурге беженца-венгра Дьёрдя Лигети. Волна аскетического авангардизма смыла с немецких издателей позор сотрудничества с нацистами и вернула их на утраченные европейские позиции. «После войны французские издатели приняли ряд совершенно неправильных решений, они ухватились за свои старые авторские права и тем самым практически погубили себя», — объяснял разбирающийся в этом деле английский редактор36. Единственным известным композитором, чьи работы издавались преимущественно во Франции, оставался Мессиан. Остальные вслед за Булезом перешли на другой берег Рейна, где немецкие издатели имели доступ к наибольшему количеству финансируемых государством оркестров, оперных театров и радиостанций; любой авангардист знал, что только немецкие издатели могут обеспечить ему регулярный концертный график.

«Пьер Булез — немецкий агент, — ворчал "ширмеровский" композитор Вёрджил Томсон, чьи колоритные сюиты редко исполнялись в Европе. — Сегодня немцы контролируют все музыкальноиздательское дело — не говоря уже о Германии. Для новой Европы музыка — это то, что издают немцы, и судьба бизнеса в новой Европе в значительной мере зависит от взаимопонимания между Францией и Германией»37.

Восстановив свой международный статус, издательство

«Шотт» возобновило свою деятельность в Лондоне. Глава «Петерс» Петшуль

договорился с Хинрихсенами о том, что будет по-прежнему руководить их головным офисом в Германии, а они сосредоточат усилия на филиалах в Лондоне и Нью-Йорке, где с ними уже сотрудничали такие авангардисты, как Джон Кейдж, Мортон Фелдман и Брайан Фернихоу. Таким образом, музыкальная линия Мажино проходила между англо-американскими фирмами, которые склонялись к традиционным определениям «хорошей» музыки и «великих» композиторов, с одной стороны, и франко-германскими фирмами, тяготевшими к «новой» музыке и оплачивавшими ее за счет доходов от «старой», — с другой.

Это разделение признавали обе стороны, и в целом атмосфера в этой сфере казалась почти добрососедской. «Бузи» и «Ширмер» возглавляли лагерь традиционалистов, включавший такие фирмы, как «Новелло», «Оксфорд юниверсити пресс» и датское издательство Хансена. «Шотт» и «Универсаль» вели за собой европейский авангард, иногда привлекая на свою сторону случайных сторонников вроде гамбургского издательства «Сикорски» и французского «Салабер». «Можно спокойно прогнозировать, что в ближайшие пятьдесят лет ситуация в музыкальном производстве не изменится», — утверждалось в официальной истории издательства «Новелло», выпущенной в 1961 году к стопятидесятой годовщине независимости славной фирмы. Никто не мог предсказать, что в ближайшие тридцать лет «Новелло» трижды сменит владельцев или что калейдоскоп самостоятельных музыкальных издательств померкнет под неумолимым натиском корпоративной серости.

Одной мысли о том, что издательство «Универсаль» может представлять интерес для серьезного инвестора, было бы достаточно, чтобы вызвать приступ неудержимого хохота у завсегдатаев кафе на Рингштрассе. Издательство «Универсаль» существовало как способ транжирить деньги. Оно было основано в 1901 году фирмой «Петерс» для распространения специальных «зеленых» выпусков стандартного набора классических произведений, на которые уже не распространялось действие авторского права. За первые шесть лет «Универсаль» сумело выпустить тысячу пятьсот названий и влезть в колоссальные долги на девятьсот тысяч крон (180 тысяч долларов). Банкротство казалось неизбежным, пока директора-дилетанты не обратились за помощью к Эмилю Герцке, текстильному магнату родом из

Будапешта, который обладал пышной бородой библейского пророка и был удивительно похож на Иоханнеса Брамса. Внешность Герцки была обманчивой — он совершенно не

разбирался в музыке. Это преимущество, как утверждали, делало его неуязвимым к советам знатоков. «Хотя я несколько лет работал по соседству с ним, я так и не понял, знает ли он ноты, и я никогда не слышал, чтобы он говорил о музыке с энтузиазмом или хотя бы симпатией», — вспоминал его требовательный помощник Эрнст Рот38, доктор юриспруденции и автор трактата по эстетике.

Герцка, сочетавший в себе музыкальное невежество и ярую непримиримость к алкоголю, обладал инстинктивным чутьем на хороших композиторов. Ему было достаточно одного взгляда на «Универсаль», чтобы понять: на перлах прошлого будущего не сделаешь. Единственными новшествами в списке издательства были произведения Штрауса и Регера, попавшие туда благодаря присоединению к издательству мюнхенской фирмы «Йозеф Айбль». Кроме того, имелся клавир Второй симфонии Густава Малера в четыре руки. О том, что Малер — всемогущий директор Венской придворной оперы, знал даже Герцка. Он обратился к Малеру с предложением относительно его следующего сочинения, Восьмой симфонии, и в июне 1909 издательство «Универсаль» подписало свой первый контракт с живущим композитором. Через четыре месяца Герцка привел в компанию неуправляемого Арнольда Шёнберга с его взрывоопасной атональностью и преданными последователями — Альбаном Бергом и Антоном фон Веберном. Музыкальный модернизм находился в стадии разрешения от бремени, и издательство выступило в роли срочно приглашенной повивальной бабки. Шёнберг провозгласил конец тональности, и благодаря «Универсаль» музыкальная Европа получила возможность проверить его теории.

Герцка купил магазин у ворот оперного театра, чтобы распространять свои издания, а также приобрел издательство, выпускающее танцевальную музыку, чтобы за его счет оплачивать всю эту немелодичную стряпню. По рекомендации Шёнберга он заключил договоры с его шурином Александром Цемлинским и итальянским симфонистом Альфредо Казеллой. Ферруччо Бузони пришел сам. В 1912 году с издательством связал свою судьбу Кароль Шиманов-ский, через несколько месяцев после него — Фредерик Делиус. Ни с одним из них нельзя было

рассчитывать на быструю прибыль. Доброжелатели (и не только) постоянно советовали Шёнбергу найти более достойный способ зарабатывать на жизнь. Его ученик Берг занимался тем, что делал фортепианное переложение сексуально-декадентской оперы одного из первых успешных клиентов Герцки Франца Шрекера, «Дальний звон» — главной сенсации тогдашней немецкой театральной жизни. Отголоски ее знойных страстей слышны в двух оперных шедеврах самого Берга — «Воццеке» и «Лулу».

Первая мировая война привела в «Универсаль» двух композиторов с окраин Австрийской империи — Белу Бартока и Леона Яна-чека. За ними последовали Золтан Кодаи, Дариус Мийо и Николай Мясковский.

В нестабильное послевоенное время «Универсаль» приобрело репутацию интернационалистского и новаторского издательства, занимавшего позиции на передней линии культурного фронта и в первых рядах культурных скандалов. Летние фестивали Международного общества современной музыки, одним из соучредителей которого стало издательство, служили витриной для его новинок. Когда Шёнберг отказался от свободной атональности в пользу двенадцатитоновой серии, Герцка сосредоточил внимание на пионере додекафонии Хауэре39* и на микрохроматике Хабе40*. Он привлек к сотрудничеству коммуниста Эйслера и сочувствующего белым Метнера. Казалось, его не волнует, кого или что издавать, лишь бы это носило провокационно-новаторский характер. Никто не понимал, откуда он брал на это деньги. В тех редких случаях, когда кто-то из его композиторов добивался успеха, Герцка выглядел удивленным и не вполне довольным.

Он расторг договор с Эрнстом Кшенеком после провала одной из его опер и отказался приехать в Лейпциг на премьеру его же отмеченной влиянием джаза оперы «Джонни наигрывает» в феврале 1927 года. К концу сезона «Джонни» шел в пятнадцати театрах и вызывал нападки со стороны нацистов, недовольных расовыми идеями автора. Герцка ничем не показал своего удовлетворения ни тогда, ни на следующее лето, после премьеры «Трехгрошовой оперы» Вайля — произведения, воплотившего аморализм межвоенного Берлина и сделавшего Вайля и Брехта пророками своего поколения. «Пока мы наблюдали за перевоплощениями Курта Вайля, — рассказывал директор оперного отдела "Универсаль" Ханс Хайнсхаймер, — мы сами тоже перерождались.

Многие люди, на протяжении всей нашей профессиональной жизни считавшие нас чем-то вроде досадной болячки и избегавшие нас, теперь пытались выяснить, как правильно произносятся наши имена, и удивлялись, узнав, что у нас есть телефон. За кулисами... человек, казавшийся олицетворением "Голоса его хозяина" и, как оказалось, бывший им в действительности, пробился к Герцке и предложил ему деньги, чтобы тот разрешил сделать запись для демонстрационного альбома "Трехгрошовой оперы". Он не попросил у нас денег за то, чтобы записать одну из изданных нами опер, — он предложил их нам. Это было потрясающее чувство... сладостное бесчестье»41.

Так или иначе, но Герцка никогда не проявлял своих чувств и не устанавливал чисто человеческих контактов со своими композиторами. Его отношения с Шёнбергом всегда были неровными, с Вайлем — нелегкими. Он называл всех композиторов «маэстро», но не делился мнением об их творчестве. «Он отличался любезностью и добродушием, — писал Эрнст Рот. — Говорили, что Герцка, при всей дорогостоящей и безвозмездной помощи, оказываемой им новым идеалам, никогда не забывал о собственных интересах... И все же он делал то, на что не осмеливался ни один музыкальный издатель того времени, и тратил значительные средства не только на гравировку, печать, бумагу, переплет и рекламу, но также и на финансовую поддержку борющихся пророков нового искусства. Все это он делал без малейшего обаяния, тепла или изящества, без явных проявлений благородства — но кроме него этого не делал никто»42.

В 1927 году Герцка приобрел Венское филармоническое издательство популярных партитур карманного формата и, казалось, готовился встретить перемену политического ветра, несшего с собой проклятье модернизму и восстановление культа романтической героики. Однако судьба уберегла его от тяжелой участи: он скончался от сердечного приступа в мае 1932 года, не дожив до тех дней, когда его «маэстро» были объявлены вне закона и высланы из страны. Его преемники позаботились о том, чтобы издательство «Универсаль» не раздражало Гитлера, и отказались от еврейских композиторов в пользу реакционных «германистов» — но это не помогло. Отрывки из еще не оконченной «Лулу» расово приемлемого Альбана Берга вызвали гнев в Берлине, в результате чего работа прервалась на последнем акте, и умерший в 1935 году композитор так и

не закончил ее. Когда в марте 1938 года Гитлер победным маршем вошел в Вену, издательство «Универсаль» поручили заботам братьев-нацистов Роберта и Эрнста Гойтебрюков с заданием «оздоровить» его композиторов, штаты и планы. По завершении этой миссии в 1941 году братья передали все дела в руки предприимчивого Йоханнеса Петшуля из издательства «К. Ф. Петерс».

Среди немногих членов прежнего персонала, сохранивших свои места, был Альфред Шлее, последний коммерческий директор «Универсаль» в нацистской Германии. На словах преданный новому руководству, Шлее поставил своей задачей выкрасть по одному экземпляру всех нот, когда-либо изданных «Универсаль», и спрятать их в церквях или частных домах. По словам Пьера Булеза, он «много раз рисковал своей жизнью ради музыки»43, и когда в 1951 году издательство «Универсаль» **было восстановлено, Шлее сделали одним из руко**водителей **и совладельцев фирмы — как сказал один из сотрудников,** «в **качестве вознаграждения за заботу о каталоге во время войны».**

Длиннобородый племянник и наследник Герцки Альфред Кальмус *остался в Лондоне во главе* собственного издательства «Кальмус», открывшего Харрисона Бёртуисла, самого значительного английского композитора со времен Бриттена. «Д-р Кальмус очень не любил ездить в Германию и Австрию», — говорили его сотрудники, но при этом он вполне по-дружески сотрудничал с Шлее и сделал своего зятя Стефана Харпнера содиректором венского издательства.

Своим возрождением издательство «Универсаль» обязано именно Шлее, который в 1952 году во время фестиваля дунайских стран подошел к Штокхаузену со словами: «Я — ваш издатель». «Контрапункт» Штокхаузена поразил Шлее, назвавшего его «творческим взрывом», и «Универсаль» стало родным домом для неприкаянных современников, вызывавших обожание у немногочисленных интеллигентов и ужас у рядовых любителей музыки. Издание их произведений стало возможным благодаря неожиданной популярности симфоний Малера и опер Яначека. Во второй половине двадцатого века семена, посеянные Герцкой, стали приносить плоды, позволившие «Универсаль» по-прежнему издавать новую музыку, не особенно заботясь о ее прибыльности.

Еще в 1942 году Шлее обещал некоему еврею-беженцу в Италии, что, как только позволят условия, он напечатает его сочинения. После войны Рольф Либерман некоторое время

считался довольно успешным композитором, но затем переквалифицировался в оперные администраторы; с 1959 по 1980 год он возглавлял Гамбургскую и Парижскую оперы, проявив себя на этих постах настоящим провидцем.

Либерман симпатизировал новым композиторам и не боялся трудночитаемых партитур; вскоре он собрал вокруг себя целую группу менеджеров-единомышленников. Главным ударом, нанесенным им по традициям, стала долгожданная премьера «Лулу» — она не могла состояться, пока была жива вдова Берга, усматривавшая в опере доказательства его супружеской неверности. Рождение «Лулу» 24 февраля 1979 года можно считать заслугой «Универсаль». Оперой, дописанной композитором «Универсаль» Фридрихом Церхой, дирижировал композитор «Универсаль» Булез, а постановку в Парижской опере осуществил композитор «Универсаль» Либерман.

Но эта премьера стала последней славной нотой в истории издательства. Когда Либерман ушел в отставку, авангард отступил, а срок действия авторских прав на Малера окончился, фирме пришлось

довольствоваться минимальными доходами от изданий изысканно интеллектуальных, но не пользующихся массовым спросом композиторов. Нельзя сказать, что финансовое положение «Универсаль» стало катастрофическим — многие мелкие компании завидовали списку его концертов, возглавляемому Лучано Берио и эстонцем Арво Пяртом. Но ни Берио, ни Пярт не были эксклюзивной собственностью «Универсаль». Булез замолчал, а авторские права Штокхаузена вернулись к нему. В восьмидесятых годах, после смерти Кальмуса, ухода Шлее и увольнения Харпнера, издательство «Универсаль» утратило связи с прошлым и стало всего лишь еще одним издательством на просторах новой Европы. В 1991 году, когда Альфред Шлее готовился к торжествам по случаю своего девяностолетия в венском зале «Музикферайна», фирме был нанесен смертельный удар. Никому не известный иностранец появился на заседании совета директоров и сообщил, что купил тридцать процентов акций и рассчитывает на то, что вложенные им деньги окупятся.

Американец — это было нечто новое. Его звали Роберт Уайз, и за предыдущие пять лет он стал владельцем нескольких крупных издательств, в том числе «Ширмер» и «Честер». Однако Уайз не принадлежал к узкому кругу издателей классики. Его собственная компания, «Мюзик

сейлз лимитед», основанная в Лондоне в 1970 году, публиковала популярные молодежные песни с фортепианным или гитарным аккомпанементом. Он не был интеллектуалом-эрудитом и не пытался скрыть презрения к далеким от правил бизнеса современным музыкальным издателям. «Думаю, что их больше волнуют отношения друг с другом, чем с композиторами, — заявил он в интервью Би-би-си. — Я не собираюсь становиться членом их клуба, и мои люди тоже. Мы посвящаем себя композитору и эффективному управлению нашей компанией»44.

Его появление парализовало совет директоров «Универсаль». Они знали, откуда он получил свои акции — дочь Кальмуса, Сюзи Харпнер, продала их после того, как преемник Шлее Иоганн Юранек уволил ее мужа, — и они также знали, что им придется как следует поработать, чтобы помешать Уайзу захватить контроль над издательством. Между ними пролегала глубочайшая пропасть. Венцы говорили об искусстве и идеалах, Уайз больше интересовался отчетами о прибылях и убытках каждого отдела. «Они не реализуют свой потенциал, — говорил он. — Они сокращаются, вместо того чтобы расширяться... Я не думаю, что это правильный путь, и совету это хорошо известно: ведь я вхожу в совет. Я прилагаю все усилия, чтобы

заставить их расширить свою деятельность и сделать компанию более энергичной и жизнеспособной. Они обладают колоссальным потенциалом, в их распоряжении великие права, перед ними открываются огромные возможности на рынке, который вовсе не переполнен, особенно в Германии и Австрии, а они ничем из этого не пользуются. Я думаю, что мы сумеем разбудить их».

«Универсаль» проснулось, но не в том смысле, который имел в виду Уайз. Оправившись от шока, Вена оттянула силы на свою территорию и приказала закрыть лондонское отделение. Вопль отчаяния, вырвавшийся у Харрисона Бёртуисла, несколько отсрочил исполнение приказа, но отступление было необратимым. К началу 1955 года все английские композиторы, работавшие с «Универсаль», либо перешли в другие издательства, либо остались свободными, а сама фирма заняла глухую оборону. Бёртуисл и восходящая звезда шотландской музыки Джеймс Макмиллан перешли к «Бузи энд Хоукс», Саймон Холт — к «Честер». Многие из оставшихся композиторов не смогли найти крупного издателя. В мире, где правил закон нижней планки, авторам опер, восторженно принятых в Глайндбор-не и Лондоне,

подрезали крылья на пике карьеры.

Непосредственные результаты перехода к обороне оказались именно такими, каких желало «Универсаль». Уайз, столкнувшись с сопротивлением большинства, немногим более года спустя продал свои акции совету. Шотт, уже имевший долю в «Универсаль», начал осуществление общих проектов и проявлял все большую заинтересованность в делах издательства. Совместные операции проводились за завесой секретности. Мне сообщили, что «акционеры "Универсаль" не хотят предавать огласке свои имена»45. Подобная позиция хранителя столь значительной части нашего общего европейского наследия представлялась непонятно скромной. Впрочем, особого значения все это уже не имело: издательство «Универсаль» больше не играло заметной роли в определении будущего музыки.

Уайз вышел из игры с прибылью от продажи акций и с заметно укрепившейся репутацией. Он сожалел об отступлении «Универсаль» («это худшее, что вы могли сделать», — сказал он) и о судьбе оставшихся неприкаянными композиторов. Он постоянно подчеркивал свою преданность живущим композиторам и заявлял, что готов предпринять любые действия против тех, кто ведет себя по-другому. «Мы придаем важнейшее значение продвижению композиторов, — сказал он Би-би-си. — Чем больше мы их продвигаем, тем больше их исполняют. Чем больше исполнений, тем больше прибыль. Это очень просто». Уайз верил, что нашел формулу, по которой можно было заставить современную музыку приносить дивиденды.

С «Универсаль» или без него, теперь он стал неоспоримой третьей силой в музыкально-издательском деле. В 1975 году считалось, что «в сфере издания серьезной музыки действуют шесть основных крупных фирм»46. К 1995 году, главным образом благодаря приобретениям Роберта Уайза, таких фирм осталось только три: его собственная, «Бузи энд Хоукс» и «Шотт» с его немецкими союзниками. Единственной растущей силой в сжимающемся поле оставался Уайз, и у него не было оснований уважать условности, принятые в этом сообществе. Он не имел общих корней с собратьями-издателями, он не был в долгу перед их традициями.

Уайз родился в Нью-Йорке в семье, занимавшейся оптовой торговлей нотами, и его не прельщала перспектива продавать партитуры с истекшим сроком авторского права розничным магазинам. Получив в 1959 году диплом Корнеллского университета, он преуспел на рынке

недвижимости, а в конце шестидесятых годов переехал в Лондон. Он любил музыку «Битлз» и «Роллинг стоунз», но скоро узнал, что найти нормальные ноты их песен очень трудно. Любителей поп-музыки считали музыкально неграмотными, и издатели не утруждали себя заботами о меньшинстве, которое хотело играть песни для собственного удовольствия. «Издательское дело в старом смысле слова, т. е. печатание нот, практически ушло с рынка музыкального сочинительства», — отмечалось в отраслевом обзоре за 1975 год47. Уайз увидел эту нишу и основал «Мьюзик сейлз лимитед». Прошло немного времени, и он стал вторым по величине в мире распространителем нот поп-музыки.

В самом начале его деятельности, в 1969 году, на торги был выставлен уважаемый издательский дом «Новелло». Среди прочих ему принадлежали авторские права на произведения Эдварда Элгара, а также доля прав на хоровые партии знаменитых ораторий. Кроме того, издательство владело ценной недвижимостью в Лондоне и в его пригородах. Уайз счел это отличной возможностью и купил тридцать процентов акций. Впрочем, его быстро выбил из игры Деннис Форман, вице-президент телевизионной группы «Гранада» и страстный любитель оперы. «Гранада» поглотила издательство и его печатный орган «Мьюзикл таймс» и оставалась их владельцем до 1986 года, когда, проиграв борьбу за франчайзинговые операции, была вынуждена распродать свои второстепенные активы. Уайз попытался перекупить издательство, но тут его обошла компания «Фильмтракс», которая, в свою очередь, переуступила свое приобретение «Классике инвестментс лимитед» — отделению «Инсайн траст», руководившему пенсионным фондом торгового флота. «Классикс» считала музыкально-издательское

дело достойным солидных инвестиций и стремилось разумно распорядиться имеющимися возможностями. Казалось, Роберту Уай-зу не суждено было сыграть значительную роль в издании классической музыки.

Однако он уже начал чувствовать вкус к этому делу. В 1979 году он купил издательство «Кэмпбелл Коннелли», специализировавшееся на выпуске популярных песен сороковых годов, и впервые стал собственником авторских прав. Оказалось, что, наняв команду коммерсантов для продажи песен исполнителям и диск-жокеям, можно продлить жизнь этих мелодий, казавшихся когда-то однодневками. И тогда он понял, что, если ему повезет, он

сможет применить те же методы и в отношении классики.

В 1985 году Уайз выкупил у собственного брата и партнеров семейный бизнес в Нью-Йорке и установил в «Мьюзик сейлз корпорейшн» режим постоянной готовности к покупке издательства. Ждать пришлось недолго. Плутоватый издатель Роберт Максвелл, недавно перебравшийся в США, прибрал к рукам «Макмиллан инкорпорейтед» и хотел избавиться от его музыкального отдела, «Г. Ширмер инкорпорейтед». Компанию, принадлежавшую одной семье на протяжении четырех поколений, проданную «Макмиллану» в 1969 году и все еще остававшуюся ведущим музыкальным издательством в Америке, выставили на торги. На домашнем рынке конкурентов у Роберта Уайза не было. На следующее утро после аукциона он проснулся крупнейшим издателем классической музыки на американском континенте.

Переход компании в новые руки вызвал замешательство среди композиторов издательства «Ширмер», и некоторые из них, во главе с Леонардом Бернстайном и Эллиотом Картером, перебежали к «Бузи энд Хоукс». Уайз, раздраженный этой изменой, не увеличившей его уважения к английскому конкуренту, Удвоенной энергией принялся за восстановление «Ширмер». В свой последний год в составе «Макмиллана» фирма понесла полуторамиллионные убытки. За следующие восемь лет Уайз увеличил ее доходы, по его собственным подсчетам, в восемь раз. Опираясь в Америке на «Ширмер», он одновременно создавал свою европейскую базу с центром в Лондоне: одно за другим были приобретены крупнейшее музыкальное издательство Испании «Унион музикаль эдисьонес», самая известная издательская фирма Скандинавии «Вильхёльм Хансен» вместе с ее лондонским филиалом «Честер мьюзик груп». Наконец, в 1993 году ему удалось заполучить самый лакомый кусок, дважды ускользавший из его рук, — друзья моряков согласились продать «Новелло» за два с половиной миллиона фунтов.

Благодаря этим приобретениям Уайзу удалось сосредоточить в одних руках ценнейшие авторские права на произведения Сибелиуса и Нильсена (от «Хансен»), Гранадоса и Родриго (от УМЭ), Элгара и Холста (от «Новелло»), Барбера и Менотти (от «Ширмер»), Пуленка и Лютославского (от «Честер»), а также на ряд партитур Стравинского. К ним добавились популярные современные композиторы, в частности Филипп Гласс и Майкл Найман. Уайз оставался наготове в ожидании новых возможностей, и музыкальное

сообщество взволнованно ловило слухи о его намерениях. История с «Универсаль» стала одним из немногих случаев, когда заигрывание с маленькой фирмой не принесло ожидаемых плодов. С момента появления Роберта Уайза музыкальные издательства жили в ожидании захвата. Некоторые фирмы (например, университетские издательства) находились под защитой хартий. Другие жались потеснее к «старшим братьям». «Одинокое издательство классической музыки не может включиться в мировую сеть, — говорил Уайз. — Но не будучи частью этой сети, вы не можете создать должных условий для композитора. Компания вроде "Фабер" или "Петерс" не может сделать того, что делаем мы»48. Это пророчество не нуждалось в пояснениях.

Два основных конкурента Уайза предпринимали все усилия для сохранения своих позиций. «Шотт», по-прежнему управлявшийся Штрекерами, опекал «Универсаль», кроме того, на него работали несколько других немецких издательств. На субсидируемой государством немецкой территории они могли чувствовать себя в безопасности. В Германии у Уайза не было своего офиса; он вел свои дела, связанные с классикой, через гамбургское издательство Сикорского.

«Бузи энд Хоукс», компания с высокой репутацией, базирующаяся в Лондоне, представлялась более уязвимой, и одно время специалисты по перекупке компаний присматривались к ее акциям, в основном принадлежавшим американской оптовой музыкальной фирме «Карл Фишер инкорпорейтед». Впрочем, все опасения относительно ее будущего развеялись после того, как благодаря одной польской симфонии и выигранному судебному процессу против компании «Уолт Дисней» цена этих акций повысилась в шесть раз. Записи «Симфонии скорбных песен» Хенрыка Миколая Гурецкого разошлись в 1993 году по всему миру тиражом в три четверти миллиона — самый высокий показатель для живого композитора со времен Рахманинова.

Примерно в то же время корпорации Диснея пришлось заплатить штраф в двести миллионов долларов за использование нескольких тактов Стравинского в видеоверсии «Фантазии»; композитор, получивший за разрешение использовать свою музыку в фильме всего

пять тысяч, безусловно, оценил бы решение суда. Подобный музыкальный парадокс очень напоминал события, благодаря которым на заре информационной эры была определена неисчисляемая ценность интеллектуальной

собственности, а музыкальное издательство стало прибыльным делом. В любой момент издательство «Бузи» могло бы найти нового Гурецкого, а Стравинский обеспечил издательству доход до 2042 года. Хитрый Уайз, действуя через приватизированное им польское издательство, немедленно включил в контракт с Гурецким все его предыдущие сочинения, и с помощью наследников Стравинского закрепил за собой несколько неизданных произведений композитора. Хотя классическая музыка приносила менее пяти процентов дохода от использования прав, а компании вроде «Мьюзик сейлз» так и оставались карликами в тени поп-гигантов «Уорнер» и «Чеппелз», борьба за современных композиторов приобрела неслыханную доселе остроту, а ставки еще никогда не поднимались так высоко.

В 1993 календарном году «Мьюзик сейлз лимитед» получила, после уплаты налогов, 1,3 миллиона фунтов стерлингов прибыли, не считая доходов от «Ширмер» и прочих американских компаний Уайза. Председатель совета и самый высокооплачиваемый директор получал 367 399 фунтов. В предыдущем году его зарплата составила 1 098 510 фунтов49. Счастливым было это время и для «Бузи», чья прибыль до уплаты налогов превысила пять миллионов фунтов, а самый высокооплачиваемый директор Ричард Холланд получал чуть меньше ста пятидесяти тысяч фунтов50. Данные о финансовом положении «Мьюзик сейлз корпорейшн» и издательства «Шотт» не публиковались.

На другом конце этой шкалы (это сравнение может показаться несправедливым), по достоверным сведениям51, находились композиторы: не более двух или трех авторов любого издательства могли прожить только на доходы от сочинительства. Данные одного исчерпывающего изучения заработков свидетельствовали о том, что в среднем лишь одна десятая часть дохода серьезных композиторов была получена ими за сочинение музыки52. Остальное они получали за преподавательскую и исполнительскую деятельность, переписку и работу, не связанную с музыкой. Может быть, Бетховен умер бедным, но он, во всяком случае, умер композитором. Сегодняшние композиторы посвящали все меньше времени своему призванию. Многие не могли найти издателя, и это в то время, когда издательская деятельность стала невероятно прибыльной. Но и сегодняшние издатели получали все больше и больше денег от исполнения музыки. Что стало бы с издателями без

композиторов? Было бы неразумным пытаться

разгадать эту загадку. Все музыкальные издатели, даже самые мелкие и доброжелательные, всячески стараются поддержать свой публичный имидж.

В начале 1995 года последний руководитель лондонского отделения «Универсаль» Билл Коллеран собрал вокруг себя композиторов, отвергнутых современными издателями, и создал новую издательскую фирму при Нью-Йоркском университете. Коллеран оставался, может быть, последним представителем идеализма «Универсаль», преданным своим «маэстро» и не думавшим о нижней планке. Список собранной им команды производил внушительное впечатление. Его возглавлял Дэвид Блейк, ученик Ганса Эйслера, написавший для Английской национальной оперы две политические оперы, «День всех святых» и «Подарок водопроводчика». Блейк потерял контракт с «Новелло» после того, как издательство было куплено «Мьюзик сейлз». «Меня вышвырнули первым, через пять дней после перемены хозяев, — рассказывал он. — Если вы не приносите регулярных доходов, вы не нужны»53.

Вик Хойленд и Дэвид Соуэр остались беспризорными после ухода «Универсаль» из Лондона. Энтони Гилберта и Джорджа Николсона отверг «Шотт». Тревор Уисхарт был ведущим сочинителем электронной музыки в Англии. Энн Бойд однажды смогла опубликоваться в издательстве «Фабер».

Этот список жертв английского обвала далеко не полон. Заслуживающие внимания авторы имелись и в других странах, и Коллеран надеялся, что поможет им, если убедит компании, занимающиеся исполнительским искусством, трансляциями и записями, заново оценить их достоинства. Ведь в эпоху ужесточения законов об охране авторских прав и неуклонного расширения каналов распространения отчаяние композиторов достигло масштабов, невиданных со времен Французской революции, а путей выхода для их эмоций оставалось все меньше. Гармонизация европейского законодательства, продлившая срок действия авторского права до семидесяти лет после смерти сочинителя и принесшая неожиданное богатство наследникам Томаса Манна и Джеймса Джойса, обошла своими благодеяниями композиторов, чьи права чаще всего находились в руках издателей. Музыкальные издательства стригли купоны с контрактов, датированных еще 1901 годом, — главным образом «за счет фондов наследия композиторов», как

объяснял ведущий консультант по авторскому праву54. Композитор в наши дни оказался в числе самых обделенных.

Это бесправие уходило корнями в условия контракта, почти не изменившиеся со времен Наполеона. Если писатели передавали издателям права на свои книги лишь на тот срок, пока эти книги

печатались, и далее на ограниченный период времени, обычно от десяти до двадцати лет, то от композиторов, подписывавших контракты с музыкальными издателями, требовали, чтобы они навечно отказались от прав на свои сочинения. «Если вы подписываете контракт с крупным издателем, вы отдаете ему свое право первородства», — жаловался один американский композитор55. Те немногие, кто зарабатывал больше остальных, следуя примеру Леонарда Бернстайна, могли создавать собственные издательские фирмы и временно передавать права на партитуры крупным издательствам для распространения во всем мире. Но тем, кому не удавалось достичь звездного ранга, приходилось принимать условия издателей и при этом считать, что им повезло. Для большинства композиторов шансы услышать исполнение своего сочинения и увидеть его напечатанным в наши дни стали меньше, чем во времена Моцарта. В начале двадцатого века в мире насчитывалось около двух дюжин музыкальных издательств международного значения. К середине века их оставалось полдюжины. В конце века остались только три крупные издательские группы. Переход классической музыки под эгиду крупных корпораций вел к ее вымиранию в печатном виде, как, впрочем, и во всех остальных.

XIII

Хозяева вселенной

Когда Марку Хьюму Маккормаку было шесть лет, его крестный отец, поэт и историк Карл Сэндберг, написал в его честь стихотворение, озаглавленное «Юный Марк надеется». Несколько неровных строф вряд ли заслуживали публикации, но, поскольку Сэндберг был биографом Линкольна и национальным кумиром, они вскоре появились в журнале «Гуд хаускипинг». Название говорило само за себя: юный Марк приставал к старику с какими-то просьбами, а Сэндберг, с присущей поэту прозорливостью, прочел в глазах мальчика, что если юный Марк на что-то надеется, то юный Марк обычно это получает.

Марк Маккормак гордится этим стихотворением. Однако, упоминая о нем сегодня, он дает ему другое название, словно

отличная память изменила ему. Он называет стихотворение «Юный Марк с надеждой ждет»1, тем самым превращая мальчишеское нытье в нечто немного более серьезное. Повзрослев, он уже ничего не ждал.

Характер Маккормака сформировался в том самом 1936 году, когда Сэндберг написал стихотворение, после почти смертельной автомобильной катастрофы. Мчавшаяся на огромной скорости машина разбила ему голову, он видел у своей больничной койки родителей, думавших, что он не выживет, — и, несмотря на терзавший его самого страх, приказал себе выжить. Поскольку ему запретили заниматься силовыми видами спорта, он стал серьезно заниматься гольфом и однажды, твердо настроившись на победу, нагрубил дядюшке Сэндбергу, пришедшему поиграть просто ради удовольствия. В пятнадцать лет он победил на чемпионате средних школ в Чикаго и рассчитывал на новые победы в колледже. Потом он встретил Арнольда Палмера2* и понял, что не сможет его победить. Палмер был лучшим игроком в гольф из всех, с кем он встречался или мечтал встретиться. Маккормак продолжал играть, но в его игре уже не было прежней страсти. Он не видел смысла в занятиях спортом, в котором не мог победить. Марк Маккормак всегда хотел быть только первым.

Никто не может объяснить, почему он так хотел этого. Может быть, в какой-то степени потому, что он был единственным, чудом выжившим ребенком в американской семье среднего достатка, росшим в эпоху безграничных надежд. Его мать была «очень четкой,

очень организованной особой… перед тем, как лечь спать, она накрывала стол к завтраку — она всегда была очень пунктуальной и никогда не меняла установленный порядок вещей»3. Маккормак размечал свою жизнь словно по линейке: на листочках желтой линованной бумаги он составлял расписание каждого дня с точностью до четверти часа и вычеркивал каждое дело сразу же после его окончания. Стремясь сохранить в памяти все, что с ним происходило, он ежедневно записывал, сколько часов спал, что ел и пил, сколько времени занимался гимнастикой; он может с точностью до минуты рассказать вам, что делал в любой день недели полгода назад. В посвящении своей первой книги он благодарил мать за преподанную ему «науку о том, что деньги стоят того, чтобы о них заботиться». Отец, издатель журналов для фермеров и далекий потомок шотландского философа свободного рынка Дэвида Юма,

удостоился благодарности за то, что научил его, «как важно с пониманием относиться к чувствам людей»4. Сочетание этих двух наук дало невероятный эффект. Маккормак руководствуется двумя девизами. «Никогда не недооценивай значение денег» — провозглашает он на публике. «Наблюдай активно и настойчиво» — командует его внутренний голос.

Он получил степень юриста в Йельском университете, проходил воинскую службу в Джорджии, женился, стал отцом четырех детей и по-прежнему играет в гольф. Профессионалы по-прежнему показывают ему свои контракты. В 1960 году, в возрасте тридцати лет, он стал агентом Арнольда Палмера. Тридцать лет спустя Палмер оставался самым высокооплачиваемым спортсменом — в год он получал двадцать миллионов долларов5. Его имя красовалось на автомобилях и футболках; в Японии процветали чайные домики Арнольда Пал мера. Маккормак установил цену успеха и продал его гораздо дороже, чем, как все думали, он мог стоить.

После того, как Палмер стал первым миллионером от гольфа, в новое агентство Маккормака, «Интернэшнл менеджмент груп», потянулись и другие игроки. Первыми пришли Гэри Плейер и Джек Никлое, единственные реальные соперники Палмера. Имея в кармане трех чемпионов, Маккормак мог диктовать условия благонамеренным любителям и престарелым профессионалам, руководившим джентльменскими играми. Маккормак просил для своих игроков всего побольше — побольше соревнований, побольше призовых денег, побольше славы.

Когда теннис начал утрачивать свой любительский статус, Маккормак привлек в агентство чемпионов Уимблдона Рода Лейвера и Маргарет Корт, а за ними пришли лучшие из оставшихся. Получив доступ в маркетинговую службу Уимблдона, он отодвинул в сторону старых полковников и тех, кто когда-то служил в колониях, чтобы они не мешали ему повышать доходность чемпионата — с ничтожных тридцати шести тысяч фунтов в 1968 году до четырнадцати миллионов фунтов в 1993-м; иными словами, каждый игровой день обеспечивал прибавку в миллион фунтов. На следующий год Маккормак удвоил эту сумму и довел ее до 27,9 миллионов. «Творческий подход Марка Маккормака, международного телевизионного консультанта Всеанглийского теннисного клуба, к продажам чемпионатов привел к невероятному росту доходов», — отмечала «Таймс».

Для достижения этих показателей Маккормаку пришлось изменить искусство преподнесения зрелищ. Он распорядился вычистить и вымостить вечно грязные аллеи, отгородить привилегированные зоны для компаний-спонсоров и их гостей, которых они могли бы. свободно принимать в уютных палатках. Пока настоящие болельщики безнадежно стояли в очередях под дождем, финансисты потягивали шампанское, а теннисное начальство беспомощно разводило руками. «Сначала Маккормака допустили к изысканию средств... а потом оказалось, что он постепенно прибрал к рукам этот вид спорта», — сказал Филлип Шартрье, президент Международной федерации тенниса6.

Самой большой удачей Маккормак обязан телевидению. Увеличение числа каналов и времени передач в конце шестидесятых годов способствовало развитию жанра прямых трансляций. А что могло быть приятнее для зрителей, да еще только что получивших в свое распоряжение цветные экраны, чем следить за ходом событий на прославленных полях для гольфа и за мельканием белых юбочек на газонах Уимблдона? Когда Маккормак получил возможность контролировать связи со средствами массовой информации, долларовая река превратилась в настоящий водопад.

Его методы поражали своей прямотой. Взяв в свои руки продажу телевизионного времени в Королевском и Старом гольф-клубах в Сент-Эндрюсе в 1977 году, Маккормак заявил американской сети Эй-би-си, что цена за трансляцию открытого чемпионата Британии выросла со ста тысяч долларов до миллиона. Эй-би-си, чей рейтинг напрямую зависел от показа спортивных соревнований, заплатила без

возражений, а когда Маккормак удвоил эту ставку, заплатила еще раз. Делец менее высокого полета, поняв, что может и дальше увеличивать поборы с телевидения, почивал бы на лаврах. Но

Маккормак просто не умел испытывать удовлетворение. Он изучил телевизионное уравнение еще раз и обнаружил магический круг взаимных интересов. Чем больше ТВ платит за спорт, тем больше времени его игроки будут мелькать на экранах. Чем больше они будут мелькать на экранах, тем более ценными станут для компаний-спонсоров, украшающих своими логотипами их груди, попки и плечи. Чем больше ярлыков наденут на себя спортсмены, тем больше фирм-производителей станут поддерживать трансляции рекламой в перерывах игр и тем более выгодным станет спорт для телевидения. Тогда Маккормак сможет вытянуть из телемагнатов еще больше средств от имени организаторов игр. Чем больше телевидение заплатит Сент-Эндрюсу, тем больше окажется призовой фонд и тем больше денег игроки получат за участие, а следовательно, увеличатся и комиссионные, которые они платят «Ай-Эм-Джи». Все были довольны. Все делали деньги. Все славили Маккормака как гения, намазавшего на кусок хлеба спортсменов толстый слой масла и джема и приведшего спорт в гостиные всего мира.

Игрокам, заключившим контракт с его агентством, Маккормак обещал полную заботу и внимание в обмен на двадцать процентов комиссионных. «Вам никогда не придется открывать новый коричневый конверт», — обещал он. Созданный им штат опекунов занимался всем, имеющим отношение к спортивной жизни — от тренировок до налогов и питания. Клиенты «Ай-Эм-Джи» знали, что могут позвонить своим менеджерам в любое время дня и ночи; самые высокооплачиваемые имели право побеспокоить самого Маккормака. «Деятельность "Ай-Эм-Джи" по личному представительству начинается с установления ответственных личных взаимоотношений между клиентом и менеджером, — вещала брошюра компании. — Все оказываемые услуги носят личный характер и, следовательно, способны удовлетворить конкретные нужды каждого отдельного клиента». Доказательством этой формулы служил тот факт, что очень немногие спортсмены уходили из «Ай-Эм-Джи».

Чтобы обеспечить игрокам круглогодичную занятость и постоянное появление на телеэкранах, Маккормак заполнил ранее пустовавшие недели в спортивном календаре новыми

соревнованиями — так появились матчевый чемпионат мира по гольфу в Уэнтворте, в графстве Сэррей, теннисный чемпионат ATP во Франкфурте, чемпионат по гольфу «Джонни Уокер» на Ямайке, международные соревнования по триатлону в Ницце и Всемирные конные игры в Стокгольме. На подобных мероприятиях Маккормак сам снимал помещения, поставлял игроков, привлекал спонсоров, назначал цену телетрансляций и, при необходимости, устанавливал правила.

Вскоре следы деятельности Маккормака стали видны повсюду, где люди соревновались между собой в силе и ловкости. За его агентством числилось больше игроков в американский футбол и баскетболистов, чем за любым другим, ему принадлежали гонщики Джеки Стюарт и Айртон Сенна, румынская гимнастка Надя Комэнечи. Долгое время он присматривался к Олимпийским играм, этой вершине бескорыстной спортивной борьбы. Первой пробой сил для него стала зимняя Олимпиада 1968 года, в ходе которой звездный горнолыжник Жан-Клод Килли оставил заметный след на французском телевидении. Уйдя из большого спорта, Килли совместно с Маккормаком занимался продвижением зимних Олимпийских игр 1992 года в Албертвилле.

«Ай-Эм-Джи» оставалось консультантом оргкомитета Олимпийских игр в Калгари, Сеуле и Лиллехаммере, однако МОК, возглавляемый с 1980 года испанцем, бывшим франкистом Хуаном Антонио Самаранчем, предпочитал не подпускать агентство слишком близко. Предложения Маккормака по координации действий олимпийских спонсоров неоднократно отвергались в пользу менее известных фирм, дружественных скрытному МОК. В 1992 году в Барселоне «Ай-Эм-Джи» демонстративно не предоставили места в зоне олимпийского стадиона, и агентству пришлось устанавливать свои гостевые палатки на некотором расстоянии от спортивных арен. Однако экономическая формула связей между спортом, коммерцией и средствами массовой информации, выведенная Маккормаком, способствовала изменению самих Олимпийских игр, утрате ими любительского характера. В 1960 году, когда Маккормак основал «Ай-Эм-Джи», американцы купили права на показ Римской олимпиады менее чем за четыреста тысяч долларов. К 1976 году цена трансляции составляла уже двадцать пять миллионов. В 1992 году в Барселоне Эн-би-си заплатила за право показать Игры четыреста миллионов долларов7; за одно поколение цена

выросла в тысячу раз.

Для того, чтобы капитализировать свои информационные идеи, Маккормак создал телекомпанию «Транс уорлд интернэшнл», снимающую соревнования и безупречного качества документальные фильмы о его клиентах. С появлением спутниковой трансляции он получил контракт на поставку пяти тысяч часов спортивных программ ежегодно Руперту Мердоку. Теперь небо в буквальном смысле этого слова уже не являлось потолком, и «Транс уорлд интернэшнл» объявила себя «крупнейшим в мире независимым источником спортивных телепрограмм». Сам Маккормак иногда вооружался микрофоном и выступал на Би-би-си с немногословными комментариями

во время турниров по гольфу, которые он же и организовывал, продавал и возглавлял.

Чтобы способствовать развитию молодых талантов, он основал теннисные школы во Флориде, Испании, Италии и Бельгии, а также планировал открыть новые школы в Германии и азиатских странах. Из его академий вышли Андре Агасси, Моника Селеш и Джим Курье, ставшие впоследствии клиентами его же агентства. Ему нравилось, когда его называли «самым влиятельным человеком в спорте». Он с гордостью носил прозвище «Марк-акула». Он не видел ничего предосудительного ни в своих целях, ни в способах, которыми он их достигал. Он стал первым в гольфе и в теннисе, не сделав ни одного удара по мячу.

В течение всего времени, прошедшего с того дня, когда Карл Сэндберг написал свое стихотворение, и до вечера, когда, спустя полвека, Марк Маккормак увлекся пением, он не проявлял интереса к искусству. Спорт и спонсорство составляли смысл его жизни. Он работал круглые сутки, а чтобы расслабиться, читал отчеты своей компании. Познаний во французском языке, полученных в колледже, хватало, чтобы разобраться в ресторанном меню, но он не заботился о тонкостях языка и не гордился изящно отточенной фразой. «Литературных премий за написание выдающихся служебных записок не присуждают»8, — писал он. Написанные им учебники по бизнесу становились бестселлерами: они состояли из кратких наставлений, преподносивших события его собственной жизни в виде рецептов типа «это может сделать каждый», напоминавших кулинарный раздел журнала для домохозяек. Все, что он делал, было направлено на достижение конкретного результата. В постели, как говорила его вторая жена, бывшая спортсменка Бетти

Нейджелсон, «Марк не спит. Он осуществляет отдых». «Сон для меня не проблема, — подтверждал Маккормак. — Я решаю пойти спать, чтобы не нарушить расписание дня, записанное на желтом листочке»9.

Музыка никогда не трогала его. Подростком он любил Фрэнка Синатру и восхищался ровным восхождением Пола Маккартни: «Можно сказать, я вырос на "Битлз". Я начинал карьеру тогда же, когда и они, и моя карьера развивалась одновременно с их карьерой. Их музыка была частью моей жизни. У меня до сих пор мурашки по спине бегают, когда я слышу некоторые их вещи». Впрочем, его никогда не привлекала возможность стать менеджером поп-звезд. «Они недолговечны. За исключением Маккартни, они не очень надежны. А конкуренция в этой сфере жестче и изощреннее, чем в классической музыке. Я не хочу иметь дело с людьми, занятыми в этом бизнесе».

Интерес к классической музыке проснулся в нем после встречи с сопрано Кири Те Канавой на соревнованиях по гольфу в Суррее. Загорелый спортсмен и крутой бизнесмен не хотел, чтобы его приняли за какого-то тщедушного эстета, и сразу признался, что ничего не понимает в искусстве. Те Канава предложила обучить его основам, пригласила на концерт и, как гласит неоднократно рассказанная история, сказала: «Первое, что вам следует понять — тут не таймы, а отделения». Программа показалась Маккормаку скучной, но он оценил открывающиеся возможности. «Я увидел очень много общего между спортом и классической музыкой, — сказал он мне в первом из двух пространных интервью. — Выдающиеся спортсмены и классические артисты могут заниматься своей профессией, не завися от языка. Они платят одинаковые налоги, их волнуют одни и те же финансовые проблемы, они одинаково ездят из страны в страну. Благодаря сорока шести отделениям нашей компании, разбросанным по всему миру, мы можем прекрасно координировать решение всех этих проблем на международном уровне.

Кроме того, у нас налажены отличные контакты с корпорациями, спонсирующими спорт в разных странах. Многие из тех, кто покупает спорт, отвечают и за культурное спонсорство, и мы видим, что им может быть интересно участие в этой сфере». Иными словами, делая точно то же, что и в спорте, не прилагая почти никаких или вовсе никаких дополнительных усилий, можно извлечь прибыль и из классической музыки. В качестве пробного шара он

предложил консультации по финансовым и налоговым вопросам паре классических артистов и принял участие в организации концертов Те Канавы во время ее традиционных гастролей по Австралии. К 1983 году он почувствовал, что готов сделать следующий шаг и поручил Джону Уэбберу, своему старшему вице-президенту по международным делам, изучить поле классической музыки. Уэббер пришел на работу в «Ай-Эм-Джи» сразу после окончания университета в 1972 году, и его европейский офис, штат которого состоял поначалу всего лишь из шести человек, постепенно превратился в полноценное учреждение. В число его личных клиентов входили Ник Фалдо и джазовая певица Ширли Бесси, а Маккормак часто использовал его в качестве посредника в областях, в которых сам не разбирался.

Первым делом требовалось прибрести артистов и опыт. Свой человек из кругов шоу-бизнеса обратил их внимание на нью-йоркское агентство Хэмлена — Ландау; основанное в 1978 году и состоявшее всего из двух человек, оно славилось своей заботливостью и вниманием к юным дарованиям. Среди примерно дюжины его клиентов числились скрипач Джошуа Белл10* и сопрано Арлен Оже11*. Увиденное понравилось

Маккормаку, он купил фирму, переименовал ее в «Ай-Эм-Джи артистс», но позволил Чарлзу Хэмлену и Эдне Ландау действовать по собственному усмотрению. «Нам с Эдной всегда предоставляли полную свободу в развитии проектов, которые мы считали лучшими»12, — говорил Хэмлен.

Первой крупной сделкой стало подписание контракта с великолепным скрипачом Ицхаком Перл малом два года спустя. Как большинство протеже всесильного скрипача Исаака Стерна, Перлман работал с отделением агентства «Ай-Си-Эм», возглавляемым бывшим секретарем Стерна Ли Ламонт. Характерными особенностями этого замкнутого кружка было общее видение проблем и верность менеджерам. Уход Перлмана стал ударом для «стернистов» и потрясением для «Ай-Си-Эм», тем более страшным, что его концертные гонорары доходили до сорока пяти тысяч долларов и он уже начал сниматься в телерекламе пленок «Фуджи-Ксерокс» и банка «Пейн-Уэббер». Кроме того, он выступал в дневном кулинарном шоу. «Артистам достается мало вещей подобного рода, — говорил Маккормак, — потому что традиционное представление о классических артистах этого не предусматривало. Им становится интересно, потому что они видят, что спортсмены постоянно

этим занимаются. Они знают, что мы — ведущая спортивная компания, и думают: «Боже мой, если я пойду к ним, я смогу выступить в рекламе диетических напитков «Санкист» или карточек «Американ экспресс». А мы действительно можем это им обеспечить».

Версия событий, изложенная Перлманом, звучала менее прямолинейно. «Я не уходил в "Ай-Эм-Джи", — сказал он мне. — Так получилось, что я начинал работать с Юроком и мной там занимался Шелдон Гоулд. Потом Шелдон Гоулд перешел в "Ай-Си-Эм". Потом Шелдон Гоулд умер. Я так и не смог прийти в себя. Для меня он был последним из менеджеров старого образца.

Через какое-то время я почувствовал, что "Ай-Си-Эм" слишком разрастается, и стал искать фирму поменьше, а один мой друг работал с Хэмленом и Ландау. Это происходило примерно в то время, когда их купила "Ай-Эм-Джи". Так что я не ушел в "Ай-Эм-Джи". Я ушел к Хэмлену и Ландау, а они стали частью "Ай-Эм-Джи". Мой переход в "Ай-Эм-Джи" связан с тем, какие люди работают в "Ай-Эм-Джи артистс". Мне важно, с каким человеком я имею дело. Я никогда особенно не занимался рекламой [товаров]. Мои съемки для "Американ экспресс" состоялись задолго до перехода в "Ай-Эм-Джи"»13.

Если Маккормак ожидал, что вслед за Перлманом в «Ай-Эм-Джи» ринутся и другие артисты, то эти надежды вскоре развеялись. Даже Кири Те Канава, делившая с ним ложу в Уимблдоне, провела лучшие годы

своей сценической карьеры с другим агентством и обращалась в «Ай-Эм-Джи» только для организации отдельных концертов. Это не мешало Маккормаку рассказывать о совместно достигнутых успехах. «Мы сделали для Кири концерт в [австралийской] глубинке, — хвалился он. — С нами она пела на виноградниках в Виктории, мы организовали концерты в Токио. Мы находили ей спонсоров, нас хорошо приняла публика. Благодаря нам Кири получила больше денег, чем когда-либо раньше, а также заработала деньги и для нас». Леди Кири заявила через прессу, что ее представили в неправильном свете. «Совершенно недопустимо», писала она, обсуждать ее искусство в денежных терминах.

Недовольный столь сдержанным отношением классических артистов, Маккормак ринулся в организацию оперных спектаклей на спортивных аренах — массового зрелища для яппи, не уверенных в том, что им хочется пойти

в обычный оперный театр. В 1987 году компания «Ай-Эм-Джи» сняла выставочный центр Эрл-корт в Западном Лондоне и выступило в качестве одного из продюсеров «Кармен» с труппой в составе пятисот артистов и Марией Юинг в заглавной партии. Это мероприятие обошлось в 4,5 миллиона фунтов, его посмотрели сто тысяч человек в Лондоне и еще четверть миллиона в Австралии и Японии. Однажды вечером на спектакль пришел Пла-сидо Доминго, и увиденное настолько ему понравилось, что он попросил «Ай-Эм-Джи» заняться организацией его концертов на стадионах. Исцелившийся от лейкемии Хосе Каррерас впервые вышел на сцену на токийском спектакле «Кармен». Таким образом, два из трех ведущих теноров современности оказались в крепких объятиях классического отдела «Ай-Эм-Джи».

При постановке «Аиды», перенесенной с «Арена ди Верона», «Ай-Эм-Джи» пошло еще дальше и установило на стадионе гостевые палатки, как в Уимблдоне. «Методы, которые мы первыми применили для привлечения публики на спортивные состязания и создания там более приятной атмосферы для зрителей, были совершенно новыми для классической музыки», — говорил Маккормак. Восторги корпоративных гостей, наслаждавшихся музыкой и шампанским, были слышны на несколько миль вокруг.

Затем настала очередь «Тоски». Спектакль, назначенный на Уимблдонскую неделю 1991 года, как раз в разгар экономического кризиса, поглотил значительную часть от тех двух с половиной миллионов фунтов, которые Маккормак рассчитывал получить в качестве прибыли. «Нельзя было соглашаться на уговоры и ставить оперу, о которой я никогда не слышал», — сокрушался он. Великолепное чувство времени, так помогавшее ему в спортивной сфере,

казалось, изменило ему в ситуации с музыкой. Артисты не спешили в его агентство, экономика тяжело болела.

В шестьдесят лет Маккормак уже не мог позволить себе пустую трату времени. Если бы музыка была всего лишь второразрядным видом спорта, он мог бы расстаться с ней после «Тоски». Но публичный провал не давал ему покоя, а практический результат по-прежнему казался достижимым. В 1990 году доля «классического искусства» составила 4% от семисотмиллионного оборота «Ай-Эм-Джи», обойдя автогонки и конный спорт. К тому времени, когда Маккормак завершил свои следующие проекты, музыка вышла на четвертое место по доходности, отстав только от гольфа, тенниса и командных видов спорта.

Подобно многим магнатам, которым не удавалось расширять свою деятельность так быстро, как им хотелось, Маккормак предпринял шаги по захвату новых территорий. Хэмлен и Ландау помогли ему стартовать, но теперь он нуждался в мостике в Европу, между тем как крупнейшее классическое агентство в Великобритании только и мечтало о том, чтобы кто-то его купил. На попечении «Гаролд Холт лимитед» находились такие звезды, как Бернард Хайтинк, Саймон Рэттл, сэр Невилл Мэрринер14* и Даниэль Баренбойм. Незадолго до описываемых событий «Холт» приобрел оперное агентство Джона Коста, представлявшее Каррераса и Лучано Паваротти. Теперь ему почему-то катастрофически не хватало денег, а некоторым из его действующих партнеров уже перевалило за семьдесят. «Холт» созрел для захвата.

Когда Маккормак проявил заинтересованность, директора агентства поручили ведение переговоров команде во главе с сэром Клаусом Мозером, бывшим председателем совета Ковент-Гарден и главным правительственным статистиком. Торжественно, словно спуская на воду новый галеон, знаменитая английская фирма единогласно проголосовала за принятие первоначального предложения «Ай-Эм-Джи». Впрочем, Маккормак привык вести дела по-другому. Он придерживал сделку в течение восемнадцати месяцев, пока Уэббер разбирался с финансовыми документами. Затем, в декабре 1990 года он сообщил Мозеру, что цифры не сходятся, и сделал другое, значительно меньшее предложение — некоторые называли его оскорбительным. «Мы провели полную финансовую проверку "Холт", и оказалось, что дело обстоит не совсем так, как нам представлялось»15, — сказал Уэббер.

Новое предложение отвергли лишь после того, как самый молодой директор «Холт», Стивен Райт, перебежал в «Ай-Эм-Джи», прихватив с собой двадцать пять артистов и весь отдел оркестровых

гастролей. «Мы получили то, что хотели, — ликовал Маккормак, — самую прибыльную часть бизнеса "Холт" — оркестровые гастроли — и их самого талантливого сотрудника, Стивена. Это было похоже на то, как если бы мы хотели купить команду "Бритиш райдер" и получили только [Ника] Фалдо и [Иена] Вуснэма».

Райт сказал Уэбберу, что не уйдет, если его бывшие партнеры не получат достойную компенсацию, выражавшуюся шестизначной цифрой. По соглашению, эта

сумма выплачивалась в течение трех лет и должна была принести «Холт» наличность, в которой так нуждалась фирма. Тем не менее по обычно спокойным водам английской музыки пробежала волна страха и неприязни. Независимый агент Джаспер Пэрротт назвал переход Райта «серьезным моральным проступком», остальные шарахались от него, как от прокаженного. Когда пыль улеглась, стало ясно, что «Холт» остался со стариками, в то время как Маккормаку достались дирижеры нового поколения, в том числе Марис Янсонс, Джон Элиот Гардинер и Франц Вельзер-Мёст. Ему же принадлежало первоочередное право на Каррераса. «Золотой» флейтист Джеймс Гэлуэй убедил своего постоянного советника Майкла Эмерсона присоединиться к «Ай-Эм-Джи». Риккардо Шайи, художественный руководитель голландского оркестра «Консертгебау», подписал контракт с агентством. Изюминкой в гастрольном пироге стали Юрий Темирканов и оркестр Санкт-Петербургской филармонии. «Маккормаки всего мира, — подчеркивал Дэвид Сигал, президент Британской ассоциации концертных агентов, — поняли, что на классической музыке можно сделать большие деньги. Традиционный агент ограничен в средствах. Маккормак невероятно богат». Потрясение было вполне осязаемым. «Мы наблюдаем большие перемены, — вздыхала Ли Ламонт из "Ай-Си-Эм", — все перевернулось с ног на голову».

Маккормак не собирался довольствоваться пятьюдесятью артистами и несколькими гастролирующими оркестрами. Через шесть месяцев после рейда на «Холт» он сказал мне: «Мы ищем все разумные пути для слаженного развития доминирующей в этой области», действительно всемирной компании, занимающейся менеджментом, гастролями и организацией концертов классики.

Он презрительно отзывался о всемогущей «Коламбия артистс» как о «чисто американской компании — разве у них есть отделения на пяти континентах?» и высмеивал узкие горизонты таких менеджеров, как Мозер и Пэрротт. «Мы увидели, что в [музыкальном] мире нет никого, кто мог бы по-настоящему хорошо вести эти дела, и поняли, что конкуренции просто не существует, — упорно твердил Маккормак. — Мы собираемся стать первыми в музыке. Мы

ищем любую стратегию, которая поможет нам закрепиться на первой позиции».

В одно прекрасное утро декабря 1992 года лондонский агент Том Грэм попросил своего шефа Джаспера Пэрротта о

встрече. Грэм, родившийся в Америке и прошедший школу КАМИ, в 1974 году объединился с Пэрроттом и Терри Николсоном и возглавил вокальный отдел в их новом агентстве. «Мы были примерно одного возраста и решили, что у нас общие вкусы и общий наступательный подход к делу», — вспоминал он16. Агентство провозгласило себя крупнейшей независимой фирмой классического менеджмента в Европе.

Именно в тот момент, когда Грэм входил в кабинет Пэрротта, его близкая подруга Диана Малгэн отправилась на встречу с Робертом Рэттреем, своим содиректором в фирме «Лайз Асконас лимитед». Фирма носила имя своей основательницы, чемпионки по фехтованию, уроженки Вены, служившей в штабе генерала Эйзенхауэра во время высадки в Нормандии. С 1952 года она стала профессионально заниматься развитием музыкальных талантов. Мисс Асконас, воплощавшая в себе традиционную этику персонального представительства, познакомила английскую публику с Биргит Нильсон, Тересой Берганса и Николаем Геддой. Незадолго до описываемых событий она ушла в отставку, будучи уверенной, что преемники, взращенные ее собственными руками, сохранят верность утонченному и выверенному стилю работы компании.

Все это происходило незадолго до Рождества, и в музыкальном бизнесе наступал период затишья. Не тратя времени на предпраздничные любезности, Грэм сообщил перепуганному председателю, что переходит в «Ай-Эм-Джи» и забирает с собой шестьдесят ведущих певцов. Одновременно Малгэн объявила, что удаляется в том же направлении, а вместе с ней — сорок вокалистов. Эта парочка ведала делами нескольких замечательных европейских артистов, в том числе Анне Софи фон Оттер17*, Барбары Бонни18* и Томаса Хэмпсона19*. В один момент Пэрротт лишился двух третей своих певцов, Асконас — примерно половины. «То, что нам пришлось пережить, было просто ужасно, — говорил Пэрротт через несколько месяцев. — Том Грэм сказал мне, что получил предложение, от которого не мог отказаться. Шестизначная сумма в фунтах стерлингов. "Ай-Эм-Джи" отлично умеет переманивать людей и назначать им цену».

«Мы даем талантливым людям возможность присоединиться к нам по собственной воле, — резко возражал Маккормак. — Никто из них не

заставлял артистов идти за ними. Если я теряю теннисного менеджера, это не значит, что я обязательно

теряю и его игроков».

Во второй раз за два года музыкальный бизнес испытал потрясение от дерзкого вторжения Маккормака и легкости, с которой он осуществил его. Сообщество, построенное на деньгах, было беззащитно против больших денег — а Маккормак с его сколоченным на спорте состоянием мог перекупить любого, связавшего свою судьбу с музыкой. Он также прекрасно понимал, что музыканты привязаны к своим персональным менеджерам больше, чем спортсмены. В отличие от игроков в гольф, целыми командами перелетавших с одних соревнований на другие, солисты и дирижеры проводили свою рабочую жизнь в отдельных гостиничных номерах и целиком зависели от персональных агентов, регулировавших их расписание. Именно агент, а не агентство, выстраивал их жизнь. Если агент менял место работы, артисты шли за ним как овцы. Узнав, что его персональный менеджер ушел из «Холт» в «Ай-Эм-Джи», сэр Невилл Мэрринер последовал за ним, не раздумывая ни секунды. «У меня установились личные отношения со Стивеном Райтом, и мне и в голову не придет не доверять его суждениям, — заявил он. — Вполне допускаю, что в "Ай-Эм-Джи" принят другой стиль менеджмента, но не думаю, что мне нужно в это вмешиваться»20.

Итак, сделав два умелых шага, Маккормак собрал второе по величине музыкальное агентство в мире. Оно обосновалось в перестроенном здании склада неподалеку от развязки на шоссе, ведущем к аэропорту Хитроу. Грязно-коричневое здание, расположенное вдали от всех возможных мест проведения музыкальных мероприятий, символизировало изменение стиля и новые приоритеты, внесенные Маккормаком в музыкальный бизнес. В отличие от других агентов, он не ублажал солистов и не бегал за ними; он скупал их оптом. «Мы не нанимаем мистера Икс, чтобы он привел к нам в качестве клиента певца Игрек, — говорил Маккормак. — Мы нанимаем мистера Икс, за которым к нам придут пятьсот мистеров Игрек в течение ближайших тридцати лет». По мнению Маккормака, настоящим талантом должен был обладать не отдельный артист, а персональный менеджер.

По агентствам всего мира прокатилась новая волна возмущения. Пэрротт потребовал снятия Тома Грэма с поста председателя Британской ассоциации концертных агентов, но не собрал достаточного количества голосов. «Если бы Том Грэм и Диана Малгэн были довольны своими предыдущими

местами, они не перешли бы к нам — и их артисты тоже», — заявило агенство «Ай-Эм-Джи», а Малгэн рассказала в частной беседе, что за два месяца до ее ухода Пэрротт дважды приглашал ее на ланч и

уговаривал перейти в его агентство. Переманивание велось в открытую.

«Я не испытываю злых чувств в отношении "Ай-Эм-Джи", — говорил Пэрротт спустя несколько месяцев, — ведь они привыкли вести дела именно таким образом. Можно сказать, что благодаря им люди вроде нас всерьез задумались над тем, что же мы можем предложить в ответ. Эта история придала нам новые силы. Я нисколько не сомневаюсь, что оставшийся музыкальный бизнес пойдет по правильному пути. Он сможет лучше защищать свои позиции благодаря более жестким контрактам с агентами, он сможет оказать сопротивление методам и подходам "Ай-Эм-Джи". Мелкие фирмы могут слиться. "Ай-Эм-Джи" будет предпринимать новые вылазки, но постепенно артисты отвернутся от него, потому что поймут, насколько неприятны подобные вещи. Я совершенно убежден, что многие артисты уйдут от них».

При нашей следующей встрече с Маккормаком он выглядел как медведь, наевшийся меду. «Мы идем по правильному пути, — сказал он. — Мы получим то, чего хотели, и очень скоро».

Он планировал концерты в королевском дворце Хэмптон-корт во время Уимблдонской недели; он прибрал к рукам аренду «Арена ди Верона»; он собирался проводить фестиваль в Экс-ан-Провансе и торжества по поводу двадцатипятилетия Сиднейской оперы. Одному ранцузскому журналисту он сказал, что ему может быть интересна арижская «Опера-Бастилия», переживавшая трудный период.

Он по-прежнему оставался начеку, он держал наготове кошелек, чтобы скупить все, что подвернется. Оборот его компании приблизился к невероятной цифре в миллиард долларов. Сидя в жестком кресле в гостиной своего дома с конюшнями, обстановкой напоминающей номер в «Хилтоне», он все так же бесстрастно взирает на мир холодным голубыми глазами. Не только его внешнее спокойствие, но и невыразительный, практически без прилагательных, язык, неброский повседневный костюм — все его поведение словно исключает любое проявление эмоций. Он постоянно контролирует себя, и некоторые люди пугаются этого, но иногда за маской делового человека обнаруживается грубоватая теплота. Он вовсе не автомат и не такой

безразличный, каким любит казаться. «Я знаю, что такое сильные чувства, — признался он однажды, — вопрос в том, что может их вызвать»21.

Явно не музыка. Тронула ли она его хотя бы раз? «Нет, это меня не волнует. Я был на последнем [в качестве художественного руководителя] выступлении Шолти с Чикагским симфоническим, на "Отелло" в Карнеги-холле. Там все плакали. Я был тронут отношением публики, а не

тем, что делали Паваротти, Кири или Шолти. Я наблюдал, как люди пятнадцать минут хлопали, все кричали, вопили, плакали. Это меня тронуло, потому что я подумал: "Господи, если они так реагируют, это, наверное, действительно уникальное событие"».

Большинство людей, ставших концертными агентами, сделали это из преклонения перед музыкой, перед ее исполнителями, или потому, что выросли в семье, посвятившей себя поддержке артистов. Даже Роналд Уилфорд плакал на концертах. Многие агенты и сами были хорошими музыкантами-любителями, некоторые из них вполне могли бы стать профессионалами. Маккормак, по его собственному признанию, «не мог отличить хорошего скрипача от плохого». Один из его ведущих сотрудников вызвал смятение на встрече Британской ассоциации концертных агентов, категорически отказавшись признать концепцию творческой честности. Единственным, что могло иметь значение, оставался практический результат.

Присоединившись к «Ай-Эм-Джи», Том Грэм взял на вооружение эту идею. «Оперный театр может принести четверть миллиона [фунтов] за вечер, — заявил он в телевизионном интервью. — Это доказывает, что финансовые возможности классической музыки очень велики»22.

«Маккормак и многие руководящие лица в его компании презирают классическую музыку, — негодовал Пэрротт. — Они говорят, что она не приспособилась к массовому рынку. Судя по некоторым из их публичных высказываний, они считают себя хозяевами вселенной».

Маккормак реагировал на эти обвинения с непривычной горячностью. «Что плохого мы сделали для этого бизнеса? — возмущался он. — Что плохого в опере в Эрл-корте? Что плохого, если Каррерас поет в Бате23*? Разве плохо устраивать концерт на церемонии вручения Нобелевской премии? Поговорите с Ицхаком Перлманом, поговорите с Кири Те Канавой о том, что мы делаем. Думаю, они опомниться не могут от того разнообразия, которое мы

внесли в их деятельность.

Такое впечатление, что вы находите нечто дурное в стремлении стать первым. Для меня это означает стремление стать самыми лучшими в работе для наших клиентов, в рекламе, в финансовом руководстве, в представлении классической музыки новыми способами, и я горжусь всем этим. Мы вовсе не банда негодяев, которых интересуют только д… , — он запнулся в поисках подходящего слова, — д… д… деньги, а не творческие достижения. Так работать нельзя. Надо представлять творческие достижения в самом лучшем свете, лучшем для всех — для публики, для артистов и для нас самих. Нам представилась возможность заняться этим делом, и мы делаем и будем делать его. И я весьма доволен тем, что мы уже сделали».

Если Марк Маккормак сделал столько хорошего для классической музыки, почему же концертные агенты бледнеют при одном упоминании его имени? Прежде всего это связано с финансовой стороной его деятельности. В 1997 году Маккормак смог выложить шестнадцать миллионов долларов на проведение фестиваля в Греции; ни одна организация, связанная с классической музыкой, не может позволить себе выписать чек на такую сумму, не объединившись с несколькими другими. Можно не принимать во внимание капитал, сколоченный им на спорте; однако бизнес на классике, созданный им на основе сочетания массовых мероприятий и персонального менеджмента, к концу 1995 года обеспечивал, по самым консервативным оценкам, ежегодный оборот в сто миллионов долларов. Если прибыль составляла всего два процента от этой суммы, то и тогда заработок «Ай-Эм-Джи» **оказывался вторым по величине в мире. В случае значительно меньшей прибыли встал бы вопрос о целесообразности продолжения деятельности агентства.**

Стимулы этой деятельности носили открыто денежный характер. Если другие агенты реагировали на творческие инициативы, исходившие от артистов, агентство «Ай-Эм-Джи» вначале искало возможность успешного бизнеса, а потом реализовывало ее. По этой причине некоторые из мероприятия агентства — например, лондонские циклы концертов знаменитых оркестров мира, — выглядели в глазах общественности мероприятиями, начисто лишенными какой-либо художественной идеи.

Маккормак не видел причин опровергать такое мнение. Чем глубже он погружался в музыку, тем больше гордился

своим безразличием к ее цельности. Он удивился, узнав, что Кири Те Канава огорчена фальшивой нотой в арии Моцарта, исполненной ею на нобелевской церемонии. «Сколько людей в зале знают, что вы спели не ту ноту?» — спросил Маккормак.

«Ну, Шолти знает, он так посмотрел на меня... — вздохнула певица. — И я знаю, и еще несколько человек».

«Так зачем же расстраиваться? — заявил Маккормак. — Если речь идет о чем-то объективном, вроде гольфа, то если вы заканчиваете тур с 65 очками, это все знают. Если вы проигрываете теннисный матч, это все видят. Но кто и что понимает в пении? Кири, никто, кроме вас, не поймет, сколько вы набрали по стобалльной шкале — 95, или 82, или 71 балл». Он был уверен, что успокоил ее, совершенно не понимая, что ни один настоящий артист никогда не будет относиться к своему выступлению как к раунду спортивной игры.

Маккормак всегда оценивал работу по конечному результату. Агентам в «Ай-Эм-Джи артистс» назначались обязательные для

выполнения ежеквартальные показатели. Тем, кто не мог обеспечить прибыль, давали понять, что их позиции пошатнулись. Маккормак хорошо платил своим работникам и старался создать в агентстве семейную атмосферу, но не переносил самодовольства. «Каждому служащему, независимо от занимаемой им должности, дают понять, что ему могут найти замену, — вспоминал один из бывших сотрудников. — Там не поощряют тесных личных отношений с артистами, потому что в случае отсутствия или увольнения агента артистом сможет заняться кто-то другой». Впрочем, очень немногие сотрудники считали такое отношение достаточной причиной, чтобы вернуться на прежнее место работы с более низкой зарплатой.

Не наблюдалось заметного недовольства и среди артистов. За пять лет работы в Европе из «Ай-Эм-Джи» ушли только два дирижера — Шайи и Семен Бычков24*. Стивен Райт следил за тем, чтобы количественное соотношение агентов и артистов в «Ай-Эм-Джи» было выше, чем в любом другом агентстве, поражая хрупкую творческую психику невиданно высоким уровнем персональной опеки. Хотя бы с этой точки зрения метод Маккормака оказался благоприятным для музыкантов.

Тем не менее сохранялись и определенные сомнения, особенно относительно преданности агентства своему делу. В

том, что Маккормак предан гольфу, не сомневался никто. Его привязанность к некоторым теннисистам была настолько глубокой, что он не находил в себе сил смотреть их матчи. Однако никаких эмоциональных вложений в музыку он не допускал. Музыкой он занимался ради прибыли и из гордости.

«В этом бизнесе еще никто не разбогател, — предупреждал Роналд Уилфорд после первых инициатив, предпринятых Маккормаком. — Богатые люди, которые хотят просто поиграть в него, скоро уходят, потому что здесь людей купить нельзя. Это призвание. Вы либо любите это дело, либо нет. Люди, приходящие сюда просто за деньгами, уходят, потому что много денег тут не найдешь»25.

«В том, что Маккормак занялся музыкой, есть элемент эгоцентризма. Это не долгосрочная операция», — сказал Виктор Хоххау-зер, финансировавший вместе с ним постановку «Аиды». Даже Джон Уэббер не хотел загадывать далеко вперед. «Я управляю поездом, — говорил наперсник Маккормака. — Я стараюсь опережать другие поезда на одну станцию. Что произойдет, если я остановлюсь, я сказать не могу». Ответ на этот вопрос знал только Маккормак, а для Маккормака существовал единственный способ доказать свою преданность — посеять страх среди других участников игры. Ничего временного в его музыкальном бизнесе нет, утверждал он. «Мы

пришли сюда надолго, и мы собираемся расширить поле нашей деятельности». Теперь Марка Маккормака уже не устраивало положение первого. Теперь он хотел изменить мир.

В эпоху Марка Маккормака гольф и теннис претерпели значительные изменения. Ведущие игроки стали невероятно богатыми людьми, соревнования подчинились диктату телевидения и спонсоров, билеты стали недосягаемыми для рядовых болельщиков. Неужели музыку под руководством Маккормака ждала та же участь? Какая судьба была уготована рядовым музыкантам и мероприятиям, не обласканным спонсорами? Не притупится ли острота задач, стоящих перед музыкантами, вынужденными выступать со случайными концертами перед безразличной публикой, как это происходило на теннисных чемпионатах? Действительно ли Маккормак был так хорош, как хотел казаться, по отношению к тем игрокам, которых он брал под свое крыло? Посмотрите, что творится вокруг теннисных кортов, и вы увидите человеческое горе, взывающее о вашем участии.

Маккормак всегда хвалился тем, что в его руках игроки могут чувствовать себя в безопасности. Им достаточно подписать контракт с «Ай-Эм-Джи», остальное — «не их забота». Им никогда не придется вскрывать новые коричневые конверты, заказывать другой перелет, нанимать другого тренера. Проблемы с прессой? Отдел по связям с общественностью все уладит. Психическое перенапряжение? «Ай-Эм-Джи» найдет консультанта. Проблемы в личной жизни? Юристы «Ай-Эм-Джи» составят грамотное соглашение о разводе. Но что происходит, если игроки получают плохой совет или если они слишком молоды, чтобы понять последствия решений, принимаемых «Ай-Эм-Джи» и честолюбивыми родителями?

Маккормак нанял Ника Боллетьери, чтобы тот буквально с пеленок тренировал способных теннисистов под жгучим солнцем Флориды и приводил их в «Ай-Эм-Джи», пока они еще не выросли из коротких штанишек. Посулы богатства и славы превращали детишек, хорошо зарекомендовавших себя на корте, в жертв папарацци, разрушали их детство, портили их отношения с другими людьми. Андреа Йегер стала третьей ракеткой мира в шестнадцать лет, а на следующий год сломалась, став жертвой «эмоциональных травм». Трейси Остин впервые выступила в Уимблдоне в четырнадцать лет и продержалась очень недолго; ее организм не выдержал перенапряжения. В пятнадцать лет Дженнифер Каприати стала самой молодой участницей полуфинала. Через два года сорвалась и она: ее арестовали за мелкую кражу и употребление наркотиков и отправили

в реабилитационный центр. «Все эти истории служат грустным свидетельством того, — писал английский комментатор, — что за блеском международного тенниса скрывается вопиющая жестокость. Агенты подписывают контракты за детей, не достигших подросткового возраста; все возрастающие тренировочные нагрузки нарушают их эмоциональное развитие и мешают образованию... Отбросьте всю славу, и останется лишь детский труд»26. Отец Каприати пригрозил теннисным боссам судебным разбирательством за незаконное ограничение занятости, если дочери не разрешат играть с двенадцати лет. «Таких отцов, как Стефано Каприати, очень много, — читаем мы в статье Роба Хьюза в "Таймс", — и многочисленные агенты, вроде наставников Дженнифер из "Ай-Эм-Джи" Марка Маккормака, вербуют таких, как она, в еще более юном возрасте»27.

Маккормак отверг обвинения в эксплуатации детей и

поддержал руководителей большого тенниса, когда те опустили возрастную планку участия в турнирах до четырнадцати лет. «Проблема маленьких теннисистов — это проблема их родителей, — заявил он. — Она никак не связана с теннисным истеблишментом или агентами. Дети, о которых говорят, что они рано сгорают, часто происходят из неблагополучных семей. Талантливый ребенок обретает финансовую независимость. Мы можем только способствовать увеличению доходов, не мешая при этом другим сторонам развития ребенка»28. «Ай-Эм-Джи», настаивал он, это всего лишь инструмент для реализации мечты других людей.

Проблема нездоровых вундеркиндов не менее остро стояла и в музыке, где юные дарования, подстегиваемые своими агентами, увядали, не достигнув совершеннолетия, или скатывались в пропасть наркомании. Призрак Майкла Рабина, бывшего чудо-ребенка, найденного мертвым в возрасте тридцати пяти лет, все еще бродил по Карнеги-холлу, когда агенты бросились на поиски новых талантливых подростков. «Все оказывают давление, — говорил Ицхак Перлман. — Это верно и для тенниса, где молодежь может расцвести в очень юном возрасте, и для музыки — там существует та же опасность раннего сгорания». Маккормаку не понравилось это утверждение, будь то в отношении спорта или музыки. «Мы не дураки, — сказал он. — Это просто не в наших интересах — эксплуатировать кого-то в ущерб его долгосрочной карьере»29. В списках «Ай-Эм-Джи артистс», как правило, не числились юные дарования. Единственное исключение составляла шестнадцатилетняя скрипачка Лейла Джозефовиц, о которой Маккормак прочел в журнале «Пипл» и добавил ее к своему достоянию.

От роста скоростей современного спорта страдали не только дети. Пятикратный чемпион Уимблдона Бьорн Борг, способствовавший росту

престижа европейского отдела «Ай-Эм-Джи», в двадцать пять лет ушел с корта и чуть было не ушел из жизни, совершив попытку самоубийства. После тенниса его жизнь состояла из бесконечной череды неудачных возвращений и несостоявшихся отношений.

«Борг был исключительным парнем, — объяснял Маккормак. — Я его особенно люблю. Он оказал большое влияние на игру, и мы провели отличную работу по планированию его карьеры и его доходов... Сегодня он занялся модной одеждой и прочими вещами такого рода, но

при этом связывается с людьми, которые не так способны, как он»30.

Когда немецкий чемпион Борис Беккер начал возмущаться по поводу «неприлично больших денег», развращающих теннис и теннисистов, Маккормак ответил: «Борис немножко поэт, и иногда эта часть его натуры берет верх». К этому времени Беккер заработал на теннисе сорок миллионов долларов; Маккормак утверждал, что с ним он заработал бы больше. Но не одного Беккера волновала проблема разлагающей власти богатства. Андре Агасси, любимый теннисист Маккормака, однажды сказал: «Тут все построено на одном — бери, бери, бери». «Игра превратилась в бизнес, тут все решают деньги», — говорил ветеран Фред Перри. «Если вас интересует, когда именно замечательная игра стала таким грязным спортом, ответ очень прост: в тот момент, когда шеф корпорации дал четырнадцатилетнему юнцу длинный лимузин в качестве игрушки», — комментировал журнал «Спортс иллюстрейтед»31. Тему продолжает Беккер: «Очень часто приходится выходить на турнир только потому, что ты не хочешь платить неустойку… Я играл матчи, в которых мне было все равно, проиграю я или выиграю: я был уставшим, я не хотел быть там, я хотел уехать домой. Тебя больше волнует время обратного рейса, чем имя твоего соперника… Проблема очень проста. Слишком много стало соревнований»32. Он не назвал Маккормака, но все знали, кто стоит за размножением бессмысленных турниров. А когда дело дошло до музыки, критики начали жаловаться на ошалевших артистов, игравших на концертах, которые вовсе не стоило проводить. Позволив деньгам — а не искусству или славе — определять расписание выступлений, Маккормак выпустил на свободу ненасытное чудовище алчности.

Впрочем, и персональные дела его клиентов велись вовсе не так хорошо, как он описывал. Достаточно привести в пример трагедию теннисной королевы Мартины Навратиловой. Когда Мартина стала жить с Джуди Нельсон, уроженкой Техаса и матерью двоих детей, отдел по связям с общественностью «Ай-Эм-Джи» распространил трогательную историю о двух близких подругах, связанных одним общим интересом:

карьерой Мартины. Через семь лет пара распалась, и тот же отдел начал представлять г-жу Нельсон как «хитрую, жадную до денег суку», рассчитывающую получить миллионы на скандале. По ее словам, эта тактика «очень давно была

разработана менеджментом Мартины»33. Дело, возбужденное ею против Мартины, никогда не должно было дойти до суда. Однако оно разбиралось в окружном суде и напрямую транслировалось по сети Си-эн-эн. Миллионы людей видели, как Мартина плакала на скамье для свидетелей, когда ей задавали вопросы о любовных подарках и документах на недвижимость. В конце концов она предпочла решить дело миром, отдав г-же Нельсон дом в Остине и большую сумму денег.

Хотя подобные потрясения могут случиться и в самой упорядоченной жизни, создавалось впечатление, что воля мисс Навратиловой к победе, всячески подстегиваемая «Ай-Эм-Джи», втянула ее в неприятности, которых вполне можно было избежать. В документальном телефильме, выпущенном в лето ее ухода из большого спорта34, Мартина открыто рассказала о том, что она лесбиянка, и упрекнула прессу во вмешательстве в личную жизнь. Она не упоминала о своем менеджменте и его роли в своей жизни, но в ходе подготовки к съемкам, у себя дома, она выдала афоризм, не менее яркий, чем любой из деловых советов Маккормака. «Хотите знать, что значит быть прямым участником? — спросила Мартина. — Представьте себе омлет с ветчиной. Курица имеет к нему отношение. Свинья — прямая участница»35. Она вполне могла иметь в виду отношения между агентом и спортсменом.

Когда яйца оказываются на сковороде, Маккормак исчезает из виду. На публике он предстает этаким мистером Чистюлей, не имеющим ничего общего с гадкими агентами, берущими по десять процентов комиссионных. Он — не агент, он — гуру менеджмента. Его младенческая пухлость и чистота святоши излучают истинную невинность. Если вы спросите его о каких-либо этических конфликтах в его работе, он сделает удивленную мину. «Меня бы обеспокоило, — говорит Маккормак, — если бы кто-то мог указать на что-то, что нанесло моральный, этический — да просто любой вред нашим клиентам. Но я не думаю, что мы совершили что-то подобное»36. Образцом для подражания он считает Арнольда Палмера, который, отыскав свой мячик в зарослях, ставит его на десять ярдов дальше, чем положено, чтобы ни у кого не зародилось и тени подозрения, что он имеет какие-то преимущества. В этом, по мнению Маккормака, и состоит истинная святость.

Его первая и единственная реакция на критику проста: он действует в интересах спортсменов и не делает ничего, что

могло бы нанести ущерб

области, в которой он работает. Он приводит в качестве примера австралийского магната Керри Пакера, убедившего низкооплачиваемых крикетистов уйти с матчей «Тест» и проводить ночные игры, транслировавшиеся по его «Каналу 9», в разноцветных пижамах. Пакер помог крикетистам разбогатеть, но изуродовал культуру крикета — игры, которая может продолжаться по пять дней подряд, но не обязательно заканчивается результативно. Стремившемуся к быстрому обороту средств магнату подобная неторопливость была не по душе. Пакер заменил крикет его суррогатом — игрой, изобилующей сильными ударами и мгновенными переигровками, но лишенной изящества и достоинства. Она собирала огромные толпы зрителей и в конце концов была признана официально, что нанесло большой ущерб настоящей игре. Если Маккормак собирался идти по пути Пакера, это означало смертельную опасность для будущего музыки.

В одной из наших бесед Маккормак описал систему музыкальной жизни как безнадежно неэффективную — «то же самое было с крикетом, пока за дело не взялся Керри Пакер», сказал он. У «Ай-Эм-Джи» сложилось собственное отношение к концертам звезд и к массированному спонсорству. Каждый год должны появляться новые таланты и новые фестивали. Надо лишь применить разрушительные методы, придуманные для спорта. А остальная музыкальная инфраструктура либо будет слаженно подпевать, либо просто исчезнет сама собой.

Если музыка хотела пережить Маккормака, ей необходимо было найти изъян в его броне — а это казалось почти невозможным. На протяжении трети века Маккормак не встречал на своем пути никаких пре? пятствий. Официальные власти вмешались в его деятельность всего один раз, в 1983 году, когда комитет палаты общин, возглавляемый бывшим министром по делам спорта Деннисом Хауэллом, выразил озабоченность ростом влияния «Ай-Эм-Джи» на события общенационального масштаба — такие, как Уимблдон и Открытый чемпионат Великобритании. Политики насторожились после того, как в 1973 году, во время объявления бойкота Уимблдона профессионалами, Маккормак представлял на переговорах не только чемпионат как таковой, но и лидеров обеих фракций теннисистов — Джона Ньюкомба от бастующих и Роджера Тейлора от участников. Эта ситуация, заявил Хауэлл,

«чревата конфликтом интересов и не может не вызвать недоверия общественности». Впрочем, даже столь серьезное обвинение из столь серьезного источника не поколебало позиций Маккормака. Теннис,

гольф и Би-би-си так нуждались в нем, что скорее согласились бы навлечь на себя гнев политиков, чем потерять «Ай-Эм-Джи». Он занял ключевую позицию на линии соприкосновения спорта и средств массовой информации и делал все для того, чтобы Господь не лишил его своего расположения.

Маккормак вставал каждое утро в 4.30 и диктовал уже ожидавшему его секретарю, ставя одновременно крестики и галочки на листке желтой разлинованной бумаги с записанными на нем делами на текущий день. Он просчитывал заключавшиеся компанией сделки до последнего цента, хотя сам не был жадным человеком и, по слухам, получал в «Ай-Эм-Джи» далеко не заоблачную зарплату. Но он не признавал никаких ограничений на пути к поставленной цели, и тем, кто хотел помешать ему, приходилось считаться с его неудержимыми амбициями. Мелким сошкам импонировала его готовность выслушивать новые предложения и делать долгосрочные инвестиции, даже если прибыли ожидались не раньше, чем через пять или семь лет. Подобный подход давал ему еще одно преимущество в музыке. Классический менеджмент не мог позволить себе заглядывать так далеко. Не стремился он и к такому глобальному охвату. Если концертный агент хотел договориться о гастролях оркестра в Японии, ему приходилось несколько раз летать в Токио и останавливаться там в чудовищно дорогих отелях. Агентство «Ай-Эм-Джи артисте» договаривалось о гастролях через собственное отделение в пригороде Токио, в результате чего расходы и цены оставались на допустимом уровне.

Музыкантам и их агентам «Ай-Эм-Джи» казалось абсолютно непотопляемым. Конечно, и у «Ай-Эм-Джи» случались неудачи в разных областях, хотя ни одна из них не оказалась настолько серьезной, чтобы повредить бизнесу в целом; впрочем, сам факт таких неудач свидетельствовал о наличии у фирмы уязвимых мест, В теннисе Маккормак промахнулся с Беккером и Граф. К тому времени, когда он подобрался к ним, они уже связали свою судьбу с европейскими менеджерами. Все знали, что в Германии его позиции слабы. Он рассчитывал сделать своим тевтонским героем Бернхарда Лангера и даже выстроил в расчете на него

немецкий чемпионат «Мастерз», но Лангер потерял в мастерстве. Он заявил свои права на Михаэля Шумахера еще до того, как тот выиграл Гран-при в своем первом сезоне. Однако автогонки интересовали сравнительно немногих и не могли рассчитывать на такие рейтинги, как теннис или гольф. Чтобы показать свое отношение к происходящему, Маккормак отнял права на трансляцию из Уимблдона — любимых кортов Штефи и Бориса — у государственного немецкого телевидения и продал их кабельному каналу. Когда Граф в следующий раз

выиграла турнир, Марк переменил канал. Тем не менее Германия — государство, имеющее колоссальный вес в классической музыке, — оставалась крепким орешком для «Ай-Эм-Джи».

Неудачу потерпел Маккормак и в Испании. В первое десятилетие после смерти Франко самым заметным и популярным человеком в стране (если не считать обитателей королевского дворца), олицетворением Испании стал игрок в гольф Северианo Бальестерос. Его слава была настолько велика, что когда в 1993 году европейская команда проиграла американцам Кубок Райдера, редакторы спортивных газет, обычно не отличающиеся особой чувствительностью, посвящали целые полосы выражению сочувствия бедному, расстроенному Севви. Бальестерос не нуждался в победе; от него требовалось одно — повернуться и улыбнуться. Когда Маккормака спросили, что он считает своей самой большой ошибкой, он признался: «Чего бы я действительно хотел — это быть тем человеком, который первым открыл Бальестероса...»37 Испанец обладал некой беззаботностью, которой Маккормак по-настоящему завидовал. Казалось, Бальестерос не думает о том, чтобы урвать самый большой кусок. Он принадлежал к среде, где деньги, даже очень большие, не играли главной роли. Маккормак знал, что пока он не постигнет европейский стиль и не станет необходимым для европейских мастеров, его мировое господство будет неполным — будь то в спорте или в любой другой сфере. Он рассматривал классическую музыку как способ приобрести положение в обществе и завоевать уважение в Европе.

В родной Америке никто не оспаривал его главенства. В восьмидесятых годах агентство «Про-Серв» из Арлингтона (штат Вирджиния) собрало вокруг себя баскетболистов и наложило лапу на Штефана Эдберга, Джимми Коннорса и Ивана Лендла. Маккормак перекупил Лендла и стал ждать,

пока виргинцы не сдадутся. «Были у нас когда-то конкуренты по имени "Про-Серв", — говорил он с усмешкой в 1992 году. — Они развалились, и большая часть их служащих теперь просится к нам на работу. Был ещё один конкурент, которого я просто ненавидел. Мы хотели было разрушить его бизнес, но потом я понял, насколько он некомпетентен, так что продолжение его работы было нам только на пользу»38.

Очень немногие спортсмены покинули «Ай-Эм-Джи» с его благословения. «Себастьян Коу меня разочаровал, — ворчал он после ухода золотого мальчика английской легкой атлетики. — Он лишен чувства преданности и, насколько я могу судить, чувства юмора»39. Маккормака называли мстительным, но он утверждал, что ему все равно. «Если вы возьмете сто историй о том, какие мы жестокие и какие мы акулы, — говорил он, — то в девяноста из них

речь пойдет о тех действиях, которые мы предпринимали в интересах наших спортсменов. Я думаю, что обвинение в жестокости, в том контексте, в котором оно выдвигается против меня, это скорее комплимент»40.

В его «собственных» играх — теннисе и гольфе — поколебать его позиции не мог никто, но как только он вторгался на чужую территорию, его слабость сразу становилась заметной. Когда Роналд Рейган покинул Белый дом, Маккормак предложил руководить продажей его мемуаров и развитием его постпрезидентской карьеры. Ветеран кинематографа Рейган передал ведение своих дел голливудскому агентству «Ай-Си-Эм» и удостоил Маккормака всего лишь вежливым ответом. До этой попытки единственным политическим клиентом Маккормака был недоброй памяти вице-президент Спиро Агню, которого «Ай-Джи-Эм» оставило при себе в качестве консультанта по неким неназванным проектам.

Не сломленный отказом, Маккормак бросился на поиски «трофея большего масштаба, чем Рейган»41. В июне 1991 года, через несколько месяцев после ухода Маргарет Тэтчер с поста британского премьер-министра, журнал «Маркетинг уик» вышел со следующим заголовком на обложке: «Может ли Маккормак сделать богатой Маргарет Тэтчер?». Из статьи под тем же заголовкам читатели могли узнать, что «самый великий спортивный менеджер и самая знаменитая женщина в мире ведут переговоры о партнерстве, которое могло бы принести больше денег и престижа им обоим». Статья, вышедшая в рубрике «Расследование», не была подписана, большинство цитировавшихся в ней высказываний

принадлежали «людям из «Ай-Джи-Эм». (К сожалению, там не было указано, что Маккормак сотрудничал с журналом в качестве обозревателя.)

«Маргарет Тэтчер испытывает трудности, — сообщало введение. — У нее есть продукт, но нет службы менеджмента или маркетинга... И тут на сцене появляется Марк Маккормак, человек, который больше других подходит для этой работы». Уже был установлен контакт с сыном Тэтчер, тоже Марком, и стороны шли к заключению договора. У Маккормака, продолжал неизвестный автор статьи, «много общего с Маргарет Тэтчер. Он является самым влиятельным спортивным менеджером, а она пользуется столь же большим влиянием в английской политической жизни». В качестве доказательства своего «высокого уважения» Маккормак собирался снизить свои комиссионные с двадцати пяти до десяти процентов и дать Тэтчер аванс в размере двух миллионов фунтов при подписании трехгодичного контракта на оказание менеджерских услуг. Он мог бы принести ей десять миллионов фунтов в год, двести тысяч фунтов за две

Уимблдонские недели только за появление на организованных им коктейлях. Источники в «Ай-Джи-Эм» утверждали, что Маккормак потратил очень много времени на разработку этого проекта. «Источник, близкий к Маккормаку», передал в журнал последний путеводитель по социальной иерархии: «К первой категории относятся принцесса Ди, Маргарет Тэтчер и принцесса Каролина Монакская. Ко второй относятся королева, принц Чарлз, Ферджи и Мадонна. Возможность заручиться клиентом первой категории — одним из трех в мире — стала бы венцом карьеры Марка. Он нуждается в Тэтчер не меньше, чем она нуждается в нем».

Известие о готовящейся сделке стало достоянием общественности раньше, чем Маккормак был допущен к леди Тэтчер. Судя по всему, он ей сразу не понравился, и встреча продлилась буквально несколько минут. Мемуары Тэтчер, как и мемуары Рейгана, поступили в «Ай-Си-Эм» (а оттуда их за 3,5 миллиона фунтов выкупил ее бывший сотрудник Руперт Мердок). Маккормак, «нуждавшийся в ней не меньше, чем она в нем», рассказывал, что «занят массой других связанных с ней проектов, ведущихся под присмотром Марка»42. Ни один из этих проектов так и не был реализован.

Что же произошло? Создается впечатление, что Маккормак, словно безумный подросток, рванувшийся вперед с мячом в руках, неправильно понял поступавшие к

нему сигналы. Он предложил Тэтчер заменить ее привычный круг лизоблюдов профессионалами из «Ай-Джи-Эм». Тэтчер усмотрела в атаке на своих придворных неуважение к ее выбору людей и обиделась. Маккормак предположил, что она никогда толком не умела вести свои собственные дела; она возразила, что одиннадцать лет руководила страной и выиграла войну за Фолклендские острова. Он предложил свою помощь в выработке стратегии для возвращения в активную политику; она отвергла ее. У мухи, сидевшей на стене, вполне могли завянуть уши от потока издевательских замечаний Тэтчер в адрес Акулы, превратившейся в шпротный паштет.

Эти люди совершенно не подходили друг другу, и это несоответствие, словно запрограммированное на небесах, хотя и осталось незамеченным прессой, поразительным образом высветило тщеславие и потенциальную уязвимость Маккормака. Оно доказало, что спортивный агент Маккормак действительно видел себя советником президентов и премьер-министров — чуть ли не персональным менеджером Папы Римского. Он верил, что обладает магическими способностями повышать ценность всего, к чему прикасается, пусть даже он совершенно не разбирался ни в самом предмете, ни в оказываемом им воздействии на чувства. Классическая музыка была призвана доказать,

что доморощенные рецепты Пророка Марка — никогда не недооценивай значение денег — могут стать волшебным эликсиром в любой ситуации. Вся беда с подобными панацеями состоит в том, что излечение должно быть заметно для всех, иначе снадобье утратит свою привлекательность. Если люди не увидят, что благодаря руководству Маккормака улучшилось материальное положение музыки, ему придется быстро уносить ноги, чтобы никто не усомнился в действенности его рецепта.

Впрочем, теперь он вырос настолько, что музыке грозила опасность и в случае его ухода. К концу тысячелетия не было недостатка в страшных сценариях, но одним из наиболее пугающих было поспешное закрытие «Ай-Эм-Джи артистс», в результате которого десятки музыкантов и годы гастролей и фестивалей оказались бы выкинуты на свалку. Классическая музыка, как Уимблдон, пришла к тому, что нуждалась в Маккормаке больше, чем Маккормак нуждался в музыке или в теннисе.

Создав Уимблдону богатство, о котором тот и не мечтал, Маккормак наблюдал, как Англию вытесняют на обочину

мирового тенниса. Когда он впервые приехал на турнир, одиночные матчи выигрывали местные звезды вроде Роджера Тэйлора и Вирджинии Уэйд, а простые болельщики сидели вокруг центрального корта. В 1995 году лучшие английские игроки занимали соответственно 213-е и 219-е места в мировом рейтинге, а лучшие места отводились толстосумам. Маккормак превратил Уимблдон в событие мирового масштаба, совершенно оторванное от его травяных корней. Даже клубника стала безвкусной.

Аналогичный процесс назревал и в классической музыке. Подогрев аппетит артистов к высоким гонорарам и аппетит публики к искусственно не дотируемым операм, Маккормак создал условия, которым не могли соответствовать музыканты и организаторы местного уровня. Если бь он продолжал в том же духе, это полностью дезорганизовало бы музыкальную экономику и позволило бы ему добиться такого же господствующего положения (практически — глобальной монополии), как и в теннисе. Если бы он ушёл, выращен-ная им публика, разочарованно ропща, потянулась бы за другими развлечениями, а концертная жизнь стала бы еще более ограниченной. Так или иначе, в эпоху Маккормака музыка оказалась между молотом и наковальней.

Солисты и дирижеры должны были делать жизненно важный выбор. Старый истеблишмент музыкального бизнеса предлагал им знакомые ангажементы и ограниченное воображение. Они видели, как Кири Те Канава рекламирует часы «Ролекс» в утренней газете,

а Хосе Каррерас выступает в специально снятом документальном фильме — все это было следствием их связи с «Ай-Эм-Джи». Они знали, что Ицхак Перлман и Евгений Кисин получают беспрецедентно высокие гонорары. Они видели, что агентство балует артистов и создает им уют.

Жизнь в музыке сулила прославленным и удачливым невиданные вознаграждения. Сказочные гонорары, перелеты первым классом, замечательные дополнительные возможности. Жить на самом верху было действительно очень приятно.

Но для большинства классических музыкантов будущее выглядело мрачнее, чем когда-либо раньше. Если им не удастся вскарабкаться на подножку вагона «Ай-Эм-Джи» или если их столкнут оттуда, их ждут незавидные и унылые альтернативы. Старые агентства переживали кризис разной степени тяжести, многие с трудом удерживались на плаву. Многие замечательные исполнители оставались без агента,

потому что честные агенты не могли позволить себе вкладывать средства во что-либо, кроме перспективной звездной карьеры, а с нечестными не стоило иметь дело. Искушения по обе стороны уравнения все возрастали, а увы взаимной зависимости между агентами и артистами рвались под напором страха и недоверия. Кругозор агентов сужался, и в сложном, сжимающемся и ничего не прощающем мире тысячи музыкантов оказывались предоставленными самим себе.

XIV

В стеклянном треугольнике

Штаб-квартира находится вовсе не в бурлящем центре мировой столицы, как можно было бы ожидать, а в аморфном переплетении улиц безликого токийского пригорода. Здание главного офиса совсем не похоже на принадлежащий компании дворец из черного мрамора на Пятой авеню в Нью-Йорке или на бывшее здание «Эй-Ти-энд-Ти» на Мэдисон-авеню, выстроенное по проекту Филиппа Джонсона и приобретенное компанией за несколько миллиардов иен во время снижения цен на западную недвижимость в 1991 году. Кажется, что здешнее здание специально построено безликим. Командный центр индустриального концерна, больше всех остальных в мире уделяющего внимание дизайну, расположен в восьмиэтажном треугольном доме в районе холмов Готен-яма. В таком здании вполне мог бы размещаться второстепенный офис небольшой бухгалтерской фирмы. Название «СОНИ» размещено гораздо выше уровня глаз прохожих, а стеклянный подъезд настолько нейтрален, что местные таксисты не сразу находят его.

Внутри вас прежде всего поражает тишина. Вы проходите мимо кланяющихся девушек в приемной и безмолвно мерцающих телеэкранов, потом вас провожают к бесшумному лифту, поднимают наверх и ведут по коридорам, где единственный звук — это тихие, шелестящие шаги секретарш, снующих между кабинетами. Отопление включено на полную мощность, помещение залито искусственным неоновым светом. Все окна закрыты жалюзи. Никаких указателей или украшений на стенах. Тех, кто получил разрешение посетить верхние эшелоны власти «Сони» и прошел перед этим тщательную проверку, специально заставляют чувствовать себя нарушителями.

Именно в этот секретный нервный центр пасмурным ноябрьским днем 1994 года привезли изысканно одетого седого человека в инвалидном кресле. Акио Морита, председатель и один из основателей «Сони», впервые за последний год посещал заседание совета директоров, и все сотрудники в желтовато-коричневой униформе, сшитой по эскизам Иссии Мияке, выстроились вдоль стен, чтобы выразить ему свое почтение. Семидесятичетырехлетний Морита перенес инсульт, после которого остался частично парализованным, его речь стала неясной, а движения замедленными. Но несмотря на свою немощь, он выглядел невероятно властным.

Морита считался одним из тех, кто делал экономическую погоду в современной Японии; его, вместе с автомобильным королем Соитиро Хондой и электронным колоссом Конносукэ Мацуситой, чтили как автора послевоенного возрождения страны. Этого суперпродавца японской продукции с уважением встречали в американских советах директоров, а его высказывания с благоговением изучали в Гарварде. Хотя Хонда и Мацусита имели больший вес на родине, они редко выезжали за границу. Морита чаще других говорил от имени Японии за рубежом, где его называли «мистер Сони». Его появление на заседании совета директоров «Сони» в ноябре 1994 года свидетельствовало о крайней важности события.

«Сони», его детище с таким удобным для западного потребителя именем, крайне беспокоили убытки американского отделения фирмы, занимавшегося концертной деятельностью. Семь лет назад Морита и его исполнительный директор Норио Ога совершили налет на Блэк-Рок современных средств массовой информации1* и купили за два миллиарда долларов все авторские права и все наследие компании «Коламбия рекордс», консервировавшей музыку со времен Эдисона. Этот роскошный трофей засиял еще ярче, когда Ога вернул половину затраченных средств, выбросив 27% акций японского филиала «Коламбии» на токийскую фондовую биржу. На волне успеха Морита и Ога устремились в Голливуд, где за 3,4 миллиарда долларов приобрели «Коламбия пикчерз»; тем самым они получили неограниченный доступ к трем тысячам фильмов, двадцати трем тысячам записей телевизионных передач и некоторым величайшим именам в истории кинематографа.

Хотя некоторые аналитики предупреждали, что «Сони» переплачивает за свои покупки, на самом деле в стеклянном треугольнике заранее хладнокровно просчитали всю стратегию. В восьмидесятых годах «Сони» беспомощно наблюдала, как ее видеомагнитофон «Бетамакс» вытесняют дешевые приборы с упрощенным форматом VHS, производители которых, во главе с Мацуситой, обеспечили широкий выбор видеофильмов для домашнего просмотра. «Бетамакс» был детищем Мориты и первой неудачей «Сони». Ога поклялся, что компания больше никогда не приступит к производству аппаратуры

следующего поколения, не имея запасов видео- и аудиозаписей для воспроизведения на этой аппаратуре. «Если бы у нас не было этого программного обеспечения, — говорил он мне в 1992 году, — мы не смогли бы запустить

новый формат»2.

Двойной налет «Сони» на американскую культуру потряс конкурентов фирмы. Мацусита последовал ее примеру и в 1990 году купил за 6,1 миллиарда долларов «Эм-Си-Эй рекордс» и «Юниверсал пикчерс». Тошиба, не желая отставать, приобрела за миллиард 12,5% акций в «Тайм-Уорнер». «В основе наших действий лежала хорошо обоснованная доктрина, — посмеивался Ога. — А чем руководствовались они, не знаю». Независимо от намерений той или иной компании, триллионы иен производителей аппаратуры изменили ландшафт музыкальной и развлекательной индустрии. Несмотря на мощную критику со стороны прессы, Голливуд и хит-парады возглавили чужаки. Японцы в одинаковых костюмах владели Кинг Конгом и Бобом Диланом, "Парком Юрского периода" и Фрэнком Синатрой, группой "Wet Wet Wet" и "Самыми известными произведениями Бетховена"». Газеты кричали о «позорной распродаже» национального наследия, а горячие американские парни перед сном молились, чтобы агрессоры сделали себе харакири. Впрочем, ни одному патриоту и в голову не могло прийти, катастрофа каких масштабов постигнет «Сони».

Все началось с двух продюсеров «Бэтмена», которым заплатали двести миллионов долларов, чтобы они возглавили «Коламбия пикчерс». Потом оказалось, что у Питера Губера и Джона Питерса, бывшего парикмахера Барбары Стрейзанд, еще не истек срок контракта с «Уорнер», и «Сони» пришлось заплатить в виде компенсации еще полмиллиона долларов. Питере начал работать именно так, как и собирался: прежде всего он потратил сто пятнадцать миллионов долларов на ремонт студий; по пять тысяч в неделю уходило на цветы в кабинетах. Он посылал в Лондон «пустой самолет "Фалькон" (тридцать тысяч долларов), чтобы забрать свою подружку», которая, как и его бывшая жена, судя по всему, «были поставлены на довольствие "Коламбии" с жалованьем не менее четверти миллиона»3. Огу раздражало, что Питере являлся на заседания без носков; кроме того, у него была милая привычка стаскивать служащих со стула за галстук. Избавление от него обошлось «Сони» примерно в тридцать миллионов долларов. Фрэнк Прайс, руководитель студии, пытавшийся навести порядок, продержался восемнадцать месяцев и ушел с пятнадцатью миллионами. Наконец, в сентябре 1994 года «Сони» рассталась и с Губером; он стал богаче на двести миллионов

долларов и получил от фирмы обещание инвестировать еще столько же в принадлежащую ему промышленную компанию.

Эти суммы, смехотворные с точки зрения кинозрителей, вызывали возмущение рабочей этикой «Сони». Фирма требовала, чтобы служащие оставались на местах до позднего вечера, а выходя в туалет, всякий раз оставляли записку с сообщением о своем местопребывании. Глянцевые журналы злорадно насмехались над подобным сочетанием достающего до кишок японского менеджмента с чудовищной расточительностью. В Голливуде «Сони» потеряла больше, чем деньги. Она потеряла лицо. У Мацуситы и Тошибы тоже были свои неприятности на студиях, но никому не довелось пережить тот позор и те издевательства, которым подверглась «Сони». Мацусита, чья фирма вдвое превосходила «Сони» по размерам, произвел незначительные перемены в руководстве и позволил основному контингенту служащих продолжать свою работу. Никто никогда не видел, чтобы рука из Осаки натягивала вожжи на «Юниверсал», если вообще кого-то интересовало, что там происходит. Но Морита потратил полжизни, чтобы добиться расположения западной прессы, а теперь задыхался под лавиной гневных заголовков. В родной Японии промышленники сомкнули ряды и дружно отказывали ему в почестях, которых он ждал и которых, безусловно, заслуживал.

В ноябре 1994 года директора «Сони», собравшиеся в Готен-яме, чтобы найти пути минимизации убытков, объявили о сокращении бюджета развлекательного сектора на 3,2 миллиарда долларов. Огромная сумма почти равнялась стоимости приобретения «Коламбия пикчерс». Последствия оказались катастрофическими. Из двадцати шести картин, снимавшихся на деньги «Сони» в 1994 году, семнадцать лишились средств. «Крюк» Стивена Спилберга, обозначенный в финансовом плане «Сони» как «развлекательная картина десятилетия»4, пошел ко дну, не успев подать сигнал бедствия. Его производство обошлось в 68 миллионов долларов, и он стал наименее запоминающимся фильмом мегарежиссера. Восьмимиллионный «Последний герой боевика» Арнольда Шварценеггера обернулся полным провалом. «Франкенштейн» Кеннета Враны не вернул вложенных средств. «Радиолетчик», с первоначальным бюджетом в 14 миллионов долларов, обошелся в сорок миллионов, а вернул лишь около четырех. Лучшие счетоводы Японии оказались не в силах контролировать отток средств, принесший «Сони»

первые — за почти полвека ее самостоятельной и, казалось, неисчерпаемой новаторской деятельности — операционные убытки.

В тот ноябрьский день директора, собравшиеся в пригородной штаб-квартире компании, пребывали в мрачном настроении. Они распорядились о проведении ряда антикризисных мероприятий: урезать расходы самого совета, начать поиск инвесторов для разделения

производственных рисков, ужесточить контроль из Токио. Жалко выглядевший Морита, принимая на себя всю ответственность, предложил подать в отставку со своего поста. Через четыре месяца он передал полномочия председателя «Сони» преданному Норио Оге, бывшему его тенью на протяжении сорока лет.

Самый рослый человек в «Сони», обладавший удивительно глубоким голосом, Ога осуществлял реальное руководство фирмой, пока Морита позировал с принцами и президентами. Его уважали как принципиального переговорщика и решительного лидера, уважали за гордость и недоверчивость к прессе. Но Оге было уже шестьдесят четыре года и он перенес три инфаркта. Все знали, что у него была заветная, давно подавляемая мечта. Каждую ночь он вставал в 2 часа, тихо шел в свой кабинет и упражнялся в дирижировании классическими симфониями. «Когда я был моложе, я всем говорил, что в шестьдесят лет уйду из "Сони" и начну дирижировать, — признавался он. — Теперь, когда я найду хорошего преемника, я откажусь от своего звания и стану полноценным дирижером». К шестидесятилетию Оги компания купила ему праздничный концерт с Токийским филармоническим оркестром. Это лишь подогрело его амбиции. Он хотел дирижировать в Берлине и Нью-Йорке. Каждую ночь Ога по три часа работал над партитурами. Он оставался лояльным сотрудником «Сони», но в его жизни была более высокая цель — и он рвался на свободу.

Как большинство людей, сделавших удачную карьеру, Ога мог без труда разграничивать свои интересы. Он страстно любил музыку, но если она попадала на его письменный стол, он относился к ней так же жестко, как и к любому другому товару. Однажды Ооа поклялся, что сделает «Сони» мировым лидером в классической музыке. Теперь, оказавшись в трудной ситуации, он сокращал бюджет на классику и увольнял дирижеров. «Сони» не могла себе позволить и дальше тратить энергию своих исполнителей на микроэкономику культуры меньшинства, если ее массовые

развлечения столкнулись с такими затруднениями. Ее лейбл классической музыки должен был либо приносить доход, либо исчезнуть. Если классическая музыка хотела и дальше существовать в недрах транснациональной корпорации, ей надлежало расплачиваться за ошибки ведущего направления.

Япония открыла для себя западное музыкальное искусство в эпоху Мэйдзи5*, а первой вехой в истории японской музыки европейского типа стало возвращение Косаку Ямады6* из Берлина, где он учился у Макса Бруха, и основание им Токийского филармонического оркестра

в 1915 году. Ямала первым из японцев дирижировал в 1918 году в Карнеги-холле, и первым поставил оперу у себя на родине. Два молодых композитора, Томодзиро Икэнути и Кисио Хирао, закончив обучение в Париже, привезли в Японию отголоски французского импрессионизма, звучавшего в ушах их сограждан как традиционная восточная музыка. В последовавшей после этого войне культур между пастельной Францией, и помпезной Германией решающую роль сыграл дирижер граф Хидемаро Коноэ, учившийся в обеих странах и предпочитавший тевтонский стиль. В 1924 году Коноэ основал Симфоническую ассоциацию Японии и Новый симфонический оркестр Токио; в мае 1930 года он дирижировал первой в мире записью Четвертой симфонии Малера.

Предпочтения Коноэ были характерными для его класса и его времени. Японию тянуло к Германии, но она не могла отличить хороших немцев от плохих. Когда нацисты захватили власть, Ямада предложил убежище своему берлинскому учителю Клаусу Принцгейму, но, в соответствии с принятыми позже в Японии расовыми законами, беженца и там травили как «иностранного врага». Коноэ вел свои дела, не опасаясь вмешательства властей, поскольку его брат занимал пост премьер-министра. Просвещенный политик принц Фумимаро Коноэ стремился к наведению мостов между Токио и Вашингтоном. Отставка принца в октябре 1941 года привела к власти генерала Тодзио и поставила Пёрл-Харбор под прицел японской авиации.

После того как атомные бомбы, упавшие на Хиросиму и Нагасаки, выжгли старые порядки, Япония приобщилась к культуре бейсбола, коротких носочков и жевательной резинки, пришедшей вместе с американскими оккупантами. Однако высшее общество оставалось верным классической музыке. Молодому человеку, планировавшему свое будущее в разоренной стране, музыка сулила перспективы

социального роста и материального благополучия. «После войны, — вспоминал Норио Ога, — Япония была действительно бедной страной. Думаю, что если бы я учился на инженера, я не нашел бы работы. Но стать артистом означало, как мне тогда казалось, хорошую жизнь».

Сын богатых родителей из города Нумацу, Ога в 1948 году поступил на музыкальный факультет Национального университета изящных искусств в Токио. Природа наделила его прекрасным баритоном и бесконечной практической любознательностью. Друзья семьи из Нумацу попросили его заглянуть на одну фирму, пытавшуюся сколотить капитал на входивших в моду магнитофонах. «Ога интересовался механикой, — читаем мы в летописи "Сони", выпущенной для внутреннего употребления, — и хорошо разбирался

в заграничных магнитофонах». Он обо всем расспросил конструкторов и посоветовал им, как бороться с «плавающим» звуком и убрать биения. «Пленка стала ключом к будущему нашего бизнеса», — писал Акио Морита, сооснователь компании7.

Морита, наследник владельца завода по производству саке, был старше Оги на десять лет. К моменту окончания войны он работал на предприятии военно-морского флота, где разрабатывались торпеды с тепловым наведением. По радио объявили: «Мы проиграли войну, но это временное явление... Ошибкой Японии была нехватка материальной силы и необходимых научных знаний оборудования. Мы должны исправить эту ошибку». Поколение Мориты посвятило свою жизнь этому исправлению. В своем первом обращении к нации император Хирохито призывал людей «идти в ногу с мировым прогрессом». «Я понял, — писал Морита, — что для будущего Японии потребуются все талантливые люди, которых она сможет найти... Я почему-то почувствовал, что мне отведена роль в этом будущем»8.

Вместе с другом по ВМФ Масари Ибукой он открыл в долине близ холмов Готен-яма небольшую производственную фирму «Токио цусин когё». Раньше Ибука делал радарные устройства и для проверки их колебаний приглашал студентов-музыкантов с камертонами. Он был женат на дочери Тамона Маэды, довоенного помощника принца Коноэ, ставшего теперь министром образования, и — до тех пор, пока его не уволили в связи с расследованием военных преступлений, — имевшего доступ к информации и контактам на самом высоком уровне.

Поставляя оборудование государственным

радиостанциям, Ибука увидел там американский магнитофон и подумал, что может сделать лучше. Любознательный Ога пришел как раз тогда, когда Ибука изготовил прототип своего первого магнитофона. Друзья назвали студента «крутым клиентом» и решили использовать его в качестве эксперта по звуку.

«Боже мой, — подумал потрясенный Ибука, — он так разбирается в магнитофонах, что любому профессионалу должно быть стыдно рядом с ним». Ему понравился въедливый и великодушный юноша. О этих пор Ога приходил [в компанию], как сам себя назначивший советник на общественных началах9.

В условиях разрушенной экономики, где мелкий производитель мог надеяться в лучшем случае на заказы от солидной фирмы, представителям Ибуки повезло, когда они пришли в студенческий городок, где Ога убедил президента колледжа купить аппарат. После этого Ога говорил со многими людьми. «Магнитофоны, — внушал

он им, — необходимы для музыкальных школ. Музыканты должны тренироваться с магнитофоном точно так же, как балерины учатся, танцуя перед зеркалом».

Ибука вернул долг, одолжив Оге магнитофон для записи его соло в университетском исполнении «Немецкого реквиема» Брамса. Из этих взаимных любезностей родился нерушимый триумвират, в котором каждый партнер играл четко определенную роль. Ибука был изобретателем-визионером, Морита — философом продаж, а Ога — дотошным перфекционистом. Вместе они создали буквально из ничего одну из ведущих компаний в мФире и одну из самых известных торговых марок.

Правда, Ога еще не чувствовал себя готовым к карьере предпринимателя. В 1953 году, закончив университет, он сложил рюкзак и вместе со своей невестой и аккомпаниаторшей Мидори Мацубарой отправился в Берлин, где надеялся стать оперным певцом и исполнителем песен. Ибука и Морита настояли на том, что на весь период этой стажировки за ним сохранится зарплата. В обмен он присылал им вырезки из газет о развитии электронной промышленности в Германии.

В течение трех лет Ога жил только музыкой; он пел в студенческих постановках опер Моцарта и участвовал в первой, по его мнению, постановке в Германии оперы Джан Карло Менотти для двух голосов «Телефон». В 1955 году Ибука прислал ему карманный транзисторный

радиоприемник, выпущенный под торговой маркой «Сони» — Морита считал, что европейцам будет проще запомнить такой логотип, чем «Токио цусин когё». Подарок не произвел большого впечатления на Огу, не подозревавшего, что и сам приемник, и его производители вызовут в сонной Америке настоящую бурю. «Транзисторы» стали для детей Карибского ракетного кризиса тем же, чем портативные кассетные плейеры для подростков эпохи Рейгана. И тем и другим мир обязан «Сони», миниатюризировавшей и приспособившей последние достижения военной и космической технологии США для нужд недорогого индивидуального потребления.

Морита навестил Огу в Берлине, и они вместе пошли на концерт Филармонического оркестра под управлением нового главного дирижера Герберта фон Караяна. Морита познакомился с Караяном в 1953 году в Австрии во время своей первой поездки по коммерческим делам в Европу. «Они встретились как старые друзья», — рассказывал Ога. Студента-вокалиста, относившегося к знаменитому дирижеру с величайшим пиететом, Караяну представила вдова австрийского магната, владельца супермаркетов Юлиуса Майнля, японка, прятавшаяся с маэстро в одном бомбоубежище в последние годы

Третьего рейха. Представители «Сони» настолько очаровали Караяна, что он проникся их неподдельным интересом к технологическим новациям. Ось, образовавшаяся между ними в середине пятидесятых годов, существовала в буквальном смысле слова до самой его смерти.

На фотографии, сделанной в 1956 году, Ога, взволнованный, с открытым от напряжения ртом, сидит за последним пультом скрипачей на репетиции Филармонического оркестра. Он наклонился вперед, пытаясь вобрать в себя как можно больше музыки. На следующий год он закончил университет искусств, женился на своей аккомпаниаторше Мидори и вернулся домой, чтобы начать концертную карьеру. «Сони» не хотелось терять его, и Морита, искушая Огу, предложил ему совместную поездку в Европу и Америку, якобы для того, чтобы помочь изыскать новые торговые возможности.

Хитрый Морита выждал, пока они на четыре дня остались вдвоем в каюте трансатлантического лайнера, шедшего из Саутгемпто-на в Нью-Йорк, и лишь тогда заговорил о будущем «Сони». «Ога, рослый, могучий парень с громовым голосом, виртуозно критиковал "Сони", а мне было очень

интересно послушать, что он скажет», — писал Морита. На «Сони», заявил молодой певец, слишком много инженеров и слишком мало тех, кто может что-то делать и думать. «Отлично, — ответил Морита, — ты присоединишься к нам и войдешь в состав руководства»10. Когда они вернулись в Токио, жена Мориты Йосико, бывшая однокурсница Мидори Ога, начала обрабатывать подругу. Совместными усилиями им удалось завлечь Огу в «Сони»; при этом все соглашались, что ему будет предоставлена возможность продолжать концертную карьеру.

В восхождении Оги по корпоративной лестнице не было ничего примечательного. Черед полтора года он стал генеральным менеджером отдела магнитофонных пленок. На следующий год он создал дизайнерский центр, благодаря которому продукция «Сони» стала резко отличаться от остальных японских товаров, выглядевших по большей части убого. В 1964 году тридцатичетырехлетний Ога вошел в совет директоров компании. Его концертная деятельность стала затухать. Окончательное решение ему пришлось принять в тот день, когда он оказался перед выбором: присутствовать на заседании совета или на репетиции «Немецкого реквиема». Ога отказался от репетиции и сообщил своему агенту, что завершает карьеру певца. «В душе мне было трудно выбрать, что для меня важнее, — вспоминал он. — От меня зависели многие люди, менеджеры и рабочие, и я не мог оставить их. Мой отдел работал очень успешно и приносил большую прибыль».

В 1963 году его послали в командировку в Голландию, чтобы убедить «Филипс» продать патент на кассетный магнитофон, представленный на

рынке как предмет оргтехники, для преобразования его в музыкальный аппарат. Переговоры шли достаточно трудно, так как голландцы пытались не допустить использования своего изобретения, но Ога уговорил их согласиться на единый общий формат для музыкальных кассет. После этого японцы перекрыли рынок, быстро выпустив надежный и доступный по цене плейер, а голландцам оставалось только оплакивать свою медлительность.

Кассеты поступили в продажу лишь после того, как в музыкальной прессе появились фотографии Караяна, слушающего их в своем спортивном автомобиле. «Когда я возглавил отдел магнитофонов, — вспоминал Ога, — мы стали общаться все чаще и чаще».

В 1967 году, почувствовав растущий в Японии интерес к

западной рок-музыке и потребность в ее родных аналогах, Ога заключил с «Си-Би-Эс рекордс» договор о создании филиала, «Си-Би-Эс-Сони». «Ога сказал, что хочет сделать его крупнейшей звукозаписывающей компанией в Японии, и через десять лет добился этого», — рассказывал восхищенный Морита11. Казалось, для выдающихся способностей Оги нет ничего невозможного. Он основал и одновременно возглавлял пять отделений «Сони». В 1972 году, в возрасте сорока двух лет, он стал управляющим директором всей компании; через четыре года он стал заместителем президента; в 1982 году сменил Мориту на посту президента и ведущего исполнительного директора «Сони корпорейшн». Совсем неплохо для музыканта — ведь Ога никогда не отрекался полностью от своей профессии.

В часы, проводимые в кабинете, подчеркивал он, «я — бизнесмен. Я составляю бюджет, руковожу отделами, планирую прибыль и продажи. Когда я возвращаюсь домой, я сразу переключаюсь и становлюсь музыкантом». На «Си-Би-Эс-Сони» выходили его записи и записи его жены. В отличие от Мориты, он отказывался носить форменную куртку компании и предпочитал темно-синие костюмы.

В самой «Сони» его скорее почитали, чем любили. Часто компании приходилось откладывать выпуск того или иного продукта, потому что Оге не нравился дизайн кнопки «Пуск» или размещение логотипа «Сони». Его дизайнерские идеи устанавливали стандарт для всей индустрии. По распоряжению Оги оборудование «Hi-Fi» выпускалось только черного цвета, а на видеомагнитофонах делались заслонки, как на почтовых ящиках. Не было такой детали, которую он считал бы недостойной своего внимания. Заметив, что на моем микрофоне разболталось соединение, президент «Сони» попросил принести ему отвертку и молча исправил недостаток. Продукция фирмы «Сони» должна была работать безупречно.

За пределами компании Ога с радостью оставался незаметным, скрываясь в тени известности Мориты в США и славы Ибуки в Японии. Морита настаивал на «глобальной локализации» — он хотел сделать «Сони» первой по-настоящему всемирно признанной японской компанией; Ибука постепенно отходил от дел. Морита вообще уехал на два года в Америку. С конца шестидесятых годов облик и политика компании зависели в большей степени от решений Оги, чем его компаньонов. Именно Ога сделал первый шаг к производству звукозаписей, разработав стратегию

«синергии», согласованного взаимодействия между приборами и программным обеспечением, и настоял на ускоренной разработке и развитии цифровой записи. И каждый шаг в этом направлении он сверял с властителем дум в классической музыке, Гербертом фон Караяном.

Когда Караян привез свой оркестр в Японию, единственным частным домом, который он посетил, стал дом Мориты, а единственными гостями на приеме, кроме него, были г-н и г-жа Ога. «У г-на Мориты был замечательный бассейн. Мы вместе плавали, а потом пошли в джакузи. Я наблюдал этого человека со всех сторон», — вспоминал Ога. Они разговаривали о музыке и самолетах, поскольку оба получили права на пилотирование. «Он очень хорошо говорил по-английски, — рассказывал Ога. — Он был совершенно очаровательным, но очень застенчивым человеком. Каждый раз, покупая новый самолет, он советовался со мной. Я поделился с ним своими соображениями относительно дизайна пилотской кабины. Однажды он приехал в Японию, а я пропустил его первый концерт. На следующий день мне позвонил его секретарь, г-н Юкер: "Почему вас не было вчера, господин Ога?" Я ответил, что у меня не было билета. Юкер сказал: "Маэстро ждет вас сегодня вечером. Пожалуйста, зайдите к нему в артистическую в антракте".

Как только я вошел, он начал спрашивать: "Почему вы не пришли?", и стал задавать разные вопросы о самолетах. Я сказал: "Герберт, этот вам не годится". Он ответил: "К сожалению, я его уже заказал, но что вы посоветуете относительно кабины? Мне уже пора, приходите после концерта". Я вернулся в зал, а он начал дирижировать Героической симфонией.

Когда мы увиделись в следующий раз, он сказал, что продалпервый самолет и купил тот, который я посоветовал».

Дружба между Огой и Караяном предполагала, помимо всего прочего, что Ога информировал дирижера обо всех аудионовинках и оснащал его загородный дом в Анифе аппаратурой по последнему слову

техники. «Герберт фон Караян никогда не воспринимал искусство и технологию как нечто противоположное друг другу», — отмечал продюсер его записей12. Это были два равноценных элемента его веры, его союзники в попытках достичь и сохранить «совершенное» исполнение музыкальных произведений. От Оги и Мориты Караян узнал об экспериментах по записи и воспроизведению звука с

использованием лазерных лучей, что позволяло устранить неизбежные при традиционной записи помехи в виде щелчков и потрескивания. Заинтригованный будущим цифровой записи и опасаясь, что Она может свести на нет дело всей его жизни, дирижер умолял предоставить в его распоряжение аппаратуру, чтобы он мог записать всю западную музыку, пока у него еще есть на это силы. Представителям «Сони» пришлось с некоторым смущением признаться, что от практического внедрения цифровой записи их отделяют еще несколько лет работы и что главные достижения в этой области принадлежат «Филипс». Тогда Караян, употребив все свое влияние, усадил голландцев — совладельцев его звукозаписывающей фирмы «Дойче граммофон» — за стол переговоров с «Сони», где Ога вторично уговорил их согласиться на общий формат и ускорить производство новой игрушки — блестящего компакт-диска.

Именно Караян представил чудо-диски в апреле 1980 года, на совместной с Моритой пресс-конференции в Зальцбурге. Там он сделал знаменитое заявление: «Все остальное — это газовое освещение». В 1987 году он вместе с Огой перерезал ленточку на открытии первой европейской фабрики, штампующей диски, которую «Сони» построила в его родной деревушке Аниф; государство щедро субсидировало строительство. Получив от «Сони» информацию о том, что в будущем станет возможным цифровое сохранение видеоизображений, Караян распорядился, чтобы его сняли для потомства дирижирующим тем, что он называл своим «последним словом» в основном классическом и романтическом репертуаре. «Он специально настаивал на том, чтобы видеофильмы, в которых он снимался начиная с 1982 года, были переведены на лазерные диски — новые носители, которые в то время еще были далеко не готовы к запуску в массовое производство», — вспоминал продюсер его записей13.

Компакт-диск и кассетный плейер («уокмен») — плоды стремления Мориты сделать музыку мобильной — стали спасением для «Сони» в трудные восьмидесятые годы, когда «Бетамакс» оказался вытесненным на обочину видеокассетами VHS с большим репертуаром фильмов. Компания Диснея и «Юниверсал» одновременно возбудили иски против «Сони», утверждая, что принятая фирмой концепция «сдвига во времени» поощряла пользователей к

нарушению прав производителей

путем записи фильмов с экрана. Понадобилось восемь лет, целое состояние, выплаченное в виде судебных издержек, и специальное постановление Верховного суда США, чтобы «Сони» была оправдана, но к этому времени «Бетамакс» приказал долго жить вследствие осложнений, связанных с недостаточностью программного обеспечения, и «Сони» переключилась на производство аппаратуры в формате VHS. Реализации другой идеи Мориты — создания телеэкрана с высокой разрешающей способностью, с 1125 строками вместо привычных 525 или 625 — помешало сопротивление правительства и вещательных компаний, пришедших в ужас при одной мысли о том, что это заставит телезрителей всего мира покупать новые приемники.

На аудиофронте стремлению «Сони» заменить быстро изнашивающиеся кассеты цифровой аудиопленкой (DAT) помешал отказ звукозаписывающих компаний выпускать музыку на носителях, с которых пираты могли бы делать высококачественные копии. DAT умерла противоестественной смертью в 1991 году. Ее преемник — минидиск — вступил во взаимно убийственную конфронтацию с цифровой компакт-кассетой (DCC), разработанной «Филипс» и получившей поддержку «Мацуситы», «Шарп» и «Саньо». Ога высмеивал систему, не позволявшую молодым пользователям получить моментальный доступ к нужному треку, которого они ждали от компакт-диска, и молча страдал от того, что и критики, и покупатели презрительно называли оба формата «тупыми»14. Чтобы избежать шантажа со стороны продюсеров и вырваться вперед, «Сони» отчаянно нуждалась в собственном архиве записей. В основе налета на «Си-Би-Эс рекордс» и «Коламбия пикчерз» лежало желание Оги привлечь на свою сторону молодых покупателей, хотевших иметь самую «горячую» музыку на самых современных носителях. «Люди, поддержавшие нас при создании компании, теперь состарились, — признавал он. — Если мы сделаем что-то выдающееся, мы получим поддержку следующего поколения».

Перед тем как заключить сделку с «Коламбией», Ога обратился за благословением к почти восьмидесятилетнему старцу, олицетворявшему единственную часть музыкального бизнеса, которую признавал президент «Сони». Во время беседы в Анифе Ога заручился обязательством Герберта фон Караяна перенести свои записи из студий «Дойче граммофон»

на «Сони», чтобы войти в будущее рука об руку с японскими партнерами. К величайшему горю для обеих сторон, судьба нанесла удар раньше, чем эти мечты смогли реализоваться.

В июле 1989 года Ога полетел в Зальцбург, чтобы встретиться с Караяном, вместе с Майклом П. Шульхофом, исполнительным директором

американского отделения «Сони корпорейшн» и самым высокопоставленным, пользующимся самым большим доверием представителем Запада во всей японской промышленности. «Мне сообщили, что он хочет, чтобы я приехал к нему прямо из аэропорта, — рассказывал Ога. — Я взял с собой Микки Шульхофа, он врач и физик, а также хороший пилот — идеальное сочетание! Когда я приехал, дворецкий сказал, чтобы я шел прямо в спальню. Он сидел на кровати и встретил меня словами: "со... вчерашнего дня... у меня... болит". Я спросил, что с ним случилось; он не знал. Доктор уже был и сказал, что с сердцем нет ничего страшного, но велел на денек остаться дома и отменить репетицию "Бала-маскарада". Он заверил его, что беспокоиться не о чем. Он расспрашивал меня о самолете, на котором мы прилетели; в начале разговора мы всегда говорили о полетах, он это любил.

Потом он спросил: "Норио, может быть, нам вместе пообедать?" Он позвал дворецкого и дал ему указания по-итальянски, я их не понял. Пришел еще один доктор, чтобы снять кардиограмму. Он сказал ему: "Ко мне приехал самый важный друг, и даже китайский император не может помешать нашей беседе". Он отослал врача, и мы сидели, болтали и смеялись по разным поводам. А потом, сразу после часа дня, он замолчал и вдруг сказал: "Дайте немного воды". Микки Шульхоф протянул ему бутылку минеральной воды. Он отпил глоток, потом его лицо перекосилось, и он начал хрипеть. Микки Шульхоф воскликнул: "О господи, сердечный приступ!" Я повторял: "Герберт, Герберт..." Мы позвали его жену — она мыла голову, — но он уже умер».

«Сони» возложила самый большой венок на могилу Караяна в Ани-фе. Через два дня после его кончины Ога слег с тяжелым сердечным приступом. Ровно через два года, в августе 1991 года, он в последнюю минуту отменил встречу со мной в Зальцбурге — его ждала операция на открытом сердце. Когда я увиделся с ним в Токио весной следующего года, он казался совершенно поправившимся, но при первом упоминании имени Караяна поток рассказываемых им анекдотов иссяк, а в прежде свободной английской речи

появились заметные запинки. Караян значил для него больше, чем он хотел показать. Он сформировал музыкальный вкус Оги — его преклонение перед Бахом и Брукнером — еще в студенческие годы, он служил для него эталоном совершенства оркестрового исполнения. Он был высшим авторитетом для бывшего певца и президента компании во всем, что касалось музыки. Он был его идолом, другом и образцом для

подражания. После смерти Караяна все помыслы Норио Оги обратились к дирижерскому подиуму.

Сразу после смерти Караяна индустрия классической звукозаписи оказалась в положении лилипутов после отъезда Гулливера — множество маленьких человечков бегали по берегу и гадали, что же будет дальше. Это недоумение сильнее всего ощущалось на «Сони классикл» — лейбле, созданном по образу маэстро. За восемь месяцев до того Ога нанял Гюнтера Бреста, продюсера караяновских записей на «Дойче граммофон», на должность главы нового лейбла и перенес его главный офис из центра Си-би-эс в Нью-Йорке на боевую позицию в Гамбург, поближе к ДГ. По мнению Оги, любая хорошая музыка должна была исходить из Германии. «Назначение г-на Бреста, а также перенос штаб-квартиры классической музыки позволят нам воспользоваться потрясающими возможностями, существующими в настоящее время, чтобы расширить охват артистов и пополнить репертуар самыми лучшими исполнениями», — заявил Ога в необычно агрессивном обращении к прессе.

Брест нашел административное здание в самом изысканном пригороде самого дорогого города Германии и провозгласил «возрождение интереса» к классическим записям — и все это рухнуло из-за смерти Караяна и начавшегося мирового кризиса. Полдесятилетия «Сони» в Гамбурге стали фарсовым повторением голливудского ада в миниатюре.

Первое, что сделал Брест, — приказал украсить потолки бордюром из золотых листьев и изображениями богинь, чтобы производить впечатление на артистов, которым предстояло толпиться в его офисе-дворце. Этот пухлый, жизнерадостный человек, имевший за плечами восемнадцать лет безупречной работы на «Дойче граммофон» (он ушел в ранге руководителя отдела артистов и репертуара), обладал многими лучшими качествами профессионального продюсера записей. Он был музыкальным, скрупулезным, умным, эрудированным и почтительным. При Караяне он

играл роль вешалки — великий человек любил унижать продюсеров, набрасывая на них свое пальто, когда входил в помещение, — и это не могло способствовать развитию его воображения или склонности к лидерству. Впрочем, за полмиллиона долларов в год (а именно столько предложила «Сони») любой смог бы научиться руководить. Можно сказать, что Караян подготовил Бреста к руководству «Сони классикл».

При поддержке Оги Брест начал конфиденциальные переговоры со своими бывшими работодателями, чтобы выкупить у них за десять

миллионов долларов сорок три видеозаписи симфонической музыки, сделанные Караяном в его последние годы. «Наследие Караяна никогда не устареет, — заявил Брест в Анифе. — Я верю, что еще долгое время, может быть навсегда, Караян останется единственным артистом, снимавшим исполнение музыкальных произведений именно так — то есть принимая на себя ответственность за все (sic!) аспекты конечного продукта»15. Скромность Бреста как продюсера Караяна была трогательно уместной. Будучи представителем «Сони» среди муз, он орудовал фильмами Караяна как копьем, прокладывая путь новой продукции — лазерным дискам, телевидению высокого разрешения (HDTV) и прочим доселе невиданным чудесам.

К сожалению, публика оставалась безразличной. Золотые лазерные диски покрывались пылью везде, кроме Японии, где покупка новых технологий считалась проявлением патриотизма. ДГ, то ли обдуманно, то ли случайно, выпустило семьдесят опер, записанных под управлением Караяна, на кассетах домашнего VHS-формата, надолго удовлетворив тем самым аппетиты тех, кто хотел увидеть покойного маэстро в действии. Отчаявшись произвести сенсацию, Брест убедил мюнхенского индивидуалиста Серджу Челибидаке16*, известного своим категорическим отказом от записей, разрешить снять его концерты для HDTV и выпустить их на лазерном диске. Это не помогло: лазерный диск оказался в проигрыше с первого дня своего существования.

В отсутствие Караяна, служившего одновременно и показателем его собственных успехов, и магнитом для других маэстро, Брест нуждался в знаменитых дирижерах и имел средства на их покупку. Пытаясь завлечь Клаудио Аббадо, он предложил руководящую работу в отделе артистов и репертуара Олимпии Джинери, бывшей секретарше Аббадо в

Венской государственной опере — он не знал, что отношения между маэстро и его помощницей не всегда отличались сердечностью. Джинери стала первой в длинном списке приходивших и уходивших служащих; по своей стоимости они не могли соперничать с Голливудом, но этот калейдоскоп немало повеселил тех, кто разбирался в тонкостях музыкальной жизни. После ухода Джинери «Сони классикл» осталась без последовательной артистической политики, потому что Брест пообещал ее место двум разным людям и не мог угодить обоим одновременно.

Так или иначе, в декабре 1991 года онобъявил о начале «совместного интерпретационного (sic!) проекта» с участием Аббадо и бывшего оркестра Караяна. Суть сделки состояла в том, что Аббадо и Берлинский оркестр получали полный художественный контроль над собственным мини-лейблом под эгидой «Сони». Впервые в истории дирижеру и

европейскому оркестру сказали «записывайте как хотите», и несколько музыкантов купили себе новые спортивные машины в расчете на солидную прибыль. «Вклад "Сони" в этот проект был огромен», — заявили бизнес-менеджеры Берлинского филармонического оркестра Бернд Геллерман и Хансйорг Шелленбергер. «За новым лейблом зарезервировали основной репертуар Берлинского филармонического», — добавили они. Я с трудом мог поверить, что еще три месяца назад видел, как в задней комнате филармонии Аббадо возобновлял свой долгосрочный, обуславливавший право первого выбора контракт на записи с «Дойче граммофон». «Сони» получила от Аббадо в Берлине второсортный репертуар, от которого отказалась ДГ.

«Ни дирижер, ни оркестр не были наняты компанией с целью записи репертуара, ориентированного на рынок», — заявили стороны, подписавшие договор. В списке планировавшихся записей значились многие невинные радости: серия симфоний Моцарта, затем — Бетховен, Шуман, Дворжак и Рихард Штраус. Никакой рыночной ориентации, ни по форме, ни по содержанию.

Берлинское соглашение было достигнуто под личным руководством Оги, который использовал церемонию его подписания в здании Японско-германского центра в Берлине, чтобы заявить о своем намерении сделать «Сони» «ведущим классическим лейблом к концу этого столетия». Брест получил «карт-бланш» на приобретение звезд. Долларовые чеки посыпались, словно конфетти, и за несколько первых

месяцев горсточке артистов предложили денег больше, чем они видели за всю свою жизнь. Самые дальновидные вежливо отказались, понимая, что дело может закончиться только слезами.

Как-то летом в Зальцбурге Брест ввел меня в свой фестивальный офис, чьи стены украшала величественная экспозиция портретов дирижеров: Аббадо, Джулини, Мути. «Смотрите, — воскликнул он, — мы привлекли на "Сони классикл" величайших из ныне живущих итальянских дирижеров». Совершенно справедливое замечание, если не считать того, что ни один из них не записывался в первую очередь для «Сони». «Мои способности убеждать артистов не изменились с тех пор, как я ушел из ДГ», — настаивал Брест. Зубин Мета, Лорин Маазель и, по предложению Оги, Сейджи Озава работали с фирмой на неэксклюзивных основаниях. Брест перевернул мир вверх ногами, чтобы организовать новогодний концерт в Вене под руководством затворника Карлоса Клайбера, но права на видеосъемку остались у ДГ. Пока Брест разбрасывался, желтый лейбл договорился с двумя звездами, оставшимися незамеченными его новой компанией, — Пьером Булезом и Майклом Тилсоном Томасом.

Чтобы противостоять натиску «Сони», лидеры рынка облачились в военные доспехи. Профессор Андреас Хольшнайдер, музыковед и президент «Дойче граммофон», предупреждал в гамбургской газете о «желтой угрозе» немецкому господству в музыке17. В попытке создать военную коалицию против «глубоких карманов наших противников», «Полиграм» предложила к продаже на биржах Нью-Йорка, Амстердама и Токио двадцать процентов своих акций. «После Караяна, — говорил Хольшнайдер, — настало время равняться на новые оперы и репертуар двадцатого века»18.

Политика Бреста состояла в том, чтобы записывать симфонии, которые знал и любил Ога. «Все, начиная с Гюнтера, заглядывали через плечо Оги, пытаясь угадать, что он думает», — сказал один из продюсеров «Сони»19. «Если у меня есть какие-то личные мотивы, — сказал мне Брест, — то состоят они в том, что я не хочу разочаровать г-на Огу. Он — великий провидец, он обладает деловым чутьем». Это чутье проявилось особенно ярко, когда после четырех лет неслыханных потерь «Сони классикл» ни на один процент не продвинулась к столь желанной цели мирового господства. Бе доля на рынке составляла ничтожную часть по сравнению

с 22% «Дойче граммофон» в Европе и с пугающей скоростью уменьшалась в США. На английском рынке, пятом по значимости в мире, «Сони» продавала записей меньше, чем такие мелкие независимые фирмы, как «Чэндос» и «Гиперион».

В ответ на беспокойство Токио Брест выбросил в продажу все залежавшиеся записи по сниженной цене и поспешил избавиться от основных источников убытков. Впрочем, решение о расторжении контракта с Маазелем было отменено Огой, выделившим миллион немецких марок спонсорской помощи для оплаты его гонораров на посту художественного руководителя оркестра Баварского радио. Брест категорически отверг предложение Аббадо записать длинную оперу Мусоргского «Борис Годунов», но под давлением Токио пошел на попятную. В конце концов, контракт обязывал его давать берлинцам волю при определении репертуара своего мини-лейбла. Бюджет «Бориса» вдвое превышал бюджет самой дорогой из ранее записанных опер — «Женщины без тени» под управлением Шолти, обошедшейся фирме «Декка» в полмиллиона долларов. Несмотря на все возможные ограничения, расходы на запись этой оперы на четверть превысили миллион долларов — ничтожные суммы по голливудским меркам, но их хватило бы на дюжину симфонических записей. В первый год удалось продать пятнадцать тысяч экземпляров «Бориса». При таких темпах потребовалось бы полвека, чтобы запись окупилась. «Я поддерживаю это,

— сказал Ога. — Иначе никто не захочет инвестировать большие деньги в классические записи».

Брест и его главный продюсер Михаэль Хаас решили противостоять расточительности при записи следующего каприза Аббадо — шумановских «Сцен из "Фауста" Гёте». Однако Ога, услышав пение собрата-баритона Брина Терфела20* из Уэльса, настоял на его приглашении — за любые деньги. Терфел пел потрясающе, критики пришли в восторг, но диски — достойные своего золотого цвета — залеживались в магазинах. Тем временем записи сольных концертов Терфела на ДГ продавались быстрее, чем успевали штамповать новые копии. Даже когда «Сони» делала действительно хорошие записи, соперник намного опережал ее в глазах косных гамбургских нуворишей.

В отчаянии от постоянно ухудшающегося баланса, Брест сделал один разумный шаг, купив постсоветский набор «Классики Санкт-Петербурга» и пустив его в продажу по

самым низким ценам. На пятом году существования персонал «Сони классикл» впервые получал поздравления с удачной сделкой. Если бы только Токио согласился списать начальные затраты (как он собирался поступить с «Коламбия пикчерз»), лейбл мог бы рассчитывать на спокойную жизнь в разумно просчитанном будущем. Однако, пока Брест отражал атаки с двух сторон, время уходило. Японцы, такие бесконечно терпеливые на своих чайных церемониях, ожидали немедленной выгоды от зарубежных сделок. А американцы в нью-йоркском отделении «Коламбия рекордс» не стеснялись выражать возмущение по поводу перевода классики на немецкую землю. Руководители американских звукозаписывающих студий, многие из которых были евреями, отзывались о команде Бреста не иначе, как о «банде нацистов». Они объявили ее репертуарные предпочтения «скучными» и негодовали по поводу безразличия, которое проявляли немцы к американским сокровищам «Коламбии» — от Коплен да до Филиппа Гласса, от Горовица до Исаака Стерна.

Внешний вид продукции «Сони классикл», особенно лейбла старинной музыки «Виварте», американцы называли «по-немецки провинциальным» и совершенно непродаваемым. «Если [на «Сони»] не находится достаточного количества людей, любящих культуру и способных понять, что мы сделали, я чувствую, что мое время истекло»21, — жаловался глава «Виварте» Вольф Эриксон, серьезный продюсер, имевший на своем счету более трехсот записей.

Когда в игру вступил Питер Гелб, немцы поняли, что проиграли войну. Гелб, в качестве руководителя «Сони классикл-США», подстегнул соревнование между Гамбургом и Нью-Йорком. Не прошло и двух лет как

он сменил Бреста, выгнал ведущих продюсеров и отвез оставшихся сотрудников из Гамбурга в Тэнглвуд, чтобы доказать им свои лучшие намерения. «Я хотел бы воспользоваться возможностью, чтобы еще раз подтвердить приверженность "Сони классикл" ее двойственной задаче достижения творческого совершенства и коммерческого успеха, а также ее преданности своим служащим в Гамбурге и в Нью-Йорке», — заявил Гелб в президентском приветственном послании22. Через несколько недель он выставил гамбургское помещение компании на продажу, уволил большую часть персонала и перевел европейскую штаб-квартиру в Лондон. «Теперь, когда наши штаб-квартиры

находятся в Лондоне и Нью-Йорке, мы заняли идеальную позицию для осуществления наших стратегических задач», — объявил Гелб23.

Следует отметить, что ни один из служащих, вынужденных покинуть гамбургский дворец, не остался без достойной компенсации. Немецкий закон строго защищает контракты о найме на работу, и «Сони» не хотела оставлять по себе память в виде судебных разбирательств. Было бы наивно пытаться угадать общую сумму откупного, полученного уволенными в Гамбурге, но Бресту выплатили жалованье, полагавшееся по полумиллионному контракту, за три года вперед, а два его ведущих продюсера получили чеки с шестизначными цифрами. Убытки, связанные с сокращением персонала, оказались наименьшими из понесенных «Сони». С начала до конца — если подсчитать все наймы и увольнения, все заключения и расторжения контрактов с артистами, все выпущенные и отмененные записи — «Сони» потратила не менее восьмидесяти миллионов долларов и, вероятно, более сотни миллионов в тщетной попытке покорить классические вершины. И что в результате? Через пять лет лейбл оказался там же, где все и начиналось — в Нью-Йорке, под руководством американцев-изоляционистов, без громких достижений на счету и с меньшим списком артистов, чем у любого из его конкурентов.

Норио Ога испытывал явный дискомфорт от сокращения «Сони классикл». Единственный член совета директоров «Сони», имевший практический опыт в классической музыке, он приложил руку абсолютно ко всем несчастным инициативам в этой сфере. Если «Бетамакс» был роковой ошибкой Мориты, то за Бетховена Норио Ога мог винить только себя. В совет вошли новые члены, не знавшие Караяна, и они винили Огу во всех неудачах. К счастью, немилость проявлялась в основном внутри компании. Представители музыкального бизнеса понимали,

что лучше промолчать, а музыкальная пресса, как всегда, была вполне управляемой.

Тем не менее Ога испытывал потребность в восстановлении своего авторитета в классике, и его появления на дирижерском подиуме становились все более частыми и заметными. Он провел два концерта в Токио, затем, в августе 1992 года, дирижировал Шотландской симфонией Мендельсона на Шлезвиг-Гольштейнском музыкальном фестивале в Северной Германии. Оркестр

приехал из Варшавы, рецензии были сдержанными. Стремясь к большему признанию, Ога обратился с просьбой о назначении концерта с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Будучи президентом «Сони корпорейшн», он не приложил к просьбе демонстрационную аудиокассету и терпеливо ждал ответа. Затем он отправил Микки Шульхофа, президента американского отделения «Сони корпорейшн», с миллионным пожертвованием. Редкий оркестр отказался бы от такого дара, но Нью-Йоркский филармонический прекрасно понимал, что является богатейшим и старейшим коллективом в Америке, и не допускал даже мысли о том, что кто-то может купить его на один вечер. Кроме того, казначеем оркестра был председатель соперничающей фирмы «Тайм—Уорнер» Джералд М. Левин, которого не волновало унижение человека из «Сони». Не желая считать «нет» окончательным ответом, Ога снова направил в оркестр Шульхофа с еще более щедрым предложением, но лишь для того, чтобы получить новый отказ. Художественный руководитель Курт Мазур не разрешает оркестру играть под управлением дирижера-совместителя, объяснили ему.

Более благоприятный ответ пришел из Метрополитен-оперы, которая, к счастью, предоставила свой оркестр для концерта в Эвери-Фишер-холле. Вечером 12 мая 1993 года Норио Ога дебютировал в Нью-Йорке с программой из произведений Шуберта, Бетховена и Иоганна Штрауса. Публика пришла в основном по приглашениям, критиков не звали. В зале присутствовали многие звезды. Барбара Стрейзанд сидела между Тони Беннеттом и Билли Джоэлом, все они считались артистами «Сони». «Нам скажут, когда аплодировать?» — взвизгивала Долли Партон. Дирижерскую палочку сжимала рука, подписывавшая их контракты.

Ога вышел на подиум «с достоинством и изяществом». «Его жесты выражали симпатию и понимание оркестра, игравшего вокруг него, но практически не влияли на исполнение, — писал Бернард Холланд в "Нью-Йорк таймс". — Достаточно сказать, что ударник сыграл знаменитый колокольный звон из увертюры "Летучей мыши" до того, как дирижер успел показать ему вступление»24. Это было дирижирование для знатоков иного уровня.

Следующим этапом на пути Оги стал Бостонский симфонический оркестр, которому он выделил два миллиона долларов из своих личных средств на постройку концертного зала в Тэнглвуде. Два миллиона в качестве личного подарка — сумма немалая. По данным авторитетного обзора,

руководители крупных японских корпораций получали в год от двадцати пяти до тридцати миллионов иен (187 000-224 ООО долларов), то есть примерно одну сотую зарплаты босса фирмы «Крайслер» Ли Яккоки25. Ога либо унаследовал большое семейное состояние, либо получил повышение как совладелец «Сони». В музыкальных кругах Нью-Йорка прижилась новая шутка: «Вопрос: если вы станете президентом звукозаписывающей компании стоимостью в миллиард долларов, где вы будете дирижировать симфоническим концертом? Ответ: где вы пожелаете».

На следующий год Ога вошел в совет директоров Карнеги-холла, самого престижного концертного зала Америки. Музыкальные администраторы приветствовали участие Оги в музыкальной жизни США, но музыканты, особенно в Бостонском симфоническом оркестре, относились к нему довольно подозрительно. «Мы долгие годы твердили нашему совету, что Озава тут слишком засиделся, — рассказывал скрипач-ветеран из БСО. — Но они говорят, что за ним стог ят слишком большие японские деньги, чтобы так просто расстаться с ним. Ога построил ему зал. "Ниппон электрик" оплачивает его зарубежные гастроли...»26

Ога реагировал на серьезную критику и усиливающуюся оппозицию с одинаковым вежливым безразличием. «Я знаю, что он говорит по-английски, — сказал глава "Парамаунт" Мартин Дэвис, пытавшийся вести с "Сони" переговоры об объединении. — Ничто так не раздражает, как разговор с человеком, который прекрасно понимает, что вы ему говорите, но в ответ просто смотрит сквозь вас»27.

Если Морита жадно добивался одобрения Запада, Ога отшатывался от его наград и объятий с видом, который обычно описывали как «непроницаемый», но который, скорее всего, был проявлением его чопорного светского воспитания. Четыре десятилетия близкого знакомства с западными манерами не подготовили его к столкновению с расовыми предубеждениями, допускавшими прославление культурных достижений «Сони» и одновременно злорадство по поводу ее неудач. Столкнувшись с финансовым провалом, Ога пошел по пути, рекомендованному бизнес-школами, и решил стоять на своем. «Я знаю, как руководить звукозаписывающей компанией, — я рекомендовал эту покупку моему совету — я знал, что мы покупаем», — заявил он.

Нерешительность и подавленный тон его заявления выдавали, быть может, более глубокое разочарование. Всю жизнь Ога стремился сделать себе

имя в музыке. Теперь, когда в его руках были средства, а к его услугам — прекрасные оркестры, оказалось, что он не способен руководить компанией так, как ему хотелось, и ему пришлось принять рецепт шедевра классической музыки Питера Гелба: взять Йо-Йо Ма, величайшего из ныне живущих виолончелистов, и записать с ним музыку о вьетнамской войне, бесплатно предоставленную композитором, пишущим для кино. Да и прекрасные оркестры признавали не столько его самого, сколько его чековую книжку. Эти отрезвляющие открытия Норио Оги разбили стеклянный треугольник его пифагорейского представления о самом себе как об инженере, музыканте и менеджере.

Ога клялся, что в руках «Сони» классическая музыка будет процветать, но давление со стороны технологий и менеджмента вынудило его отступить. Он обещал, что с новыми технологиями «Сони» классика зазвучит и будет выглядеть прекраснее, чем когда-либо раньше, но покупатели записей не клюнули на его новинки. Он заверял Запад, что под руководством японцев поп-музыка сохранит свою творческую силу и культурную автономию. Прошло не так много месяцев, и это начинание также с треском провалилось, нарушив исполненное благих намерений равнодушие Оги и опрокинув все принципы и практику, на которых основывалась звукозапись со времен Томаса Алфы Эдисона.

Человек, которому Ога доверил присмотр за массово-рыночным направлением своего звукозаписывающего бизнеса, участвовал в американских операциях «Сони». Уолтер Етникофф, наряду с Караяном, был старейшим другом Норио Оги на Западе. В 1967 году, будучи помощником главного юриста «Коламбия рекордс», он вместе с Огой подписал соглашение, согласно которому создавался филиал «Си-Би-Эс-Сони рекордс» в Японии. С тех пор между ними сохранялись самые теплые отношения. «Такие отношения между восточным человеком и американцем совершенно необычны, — говорил юрист. — Мы говорили о том, как люди должны развивать свой характер, вообще о смысле жизни»28. Совершенно необычным был и столь спокойный тон Етникоффа, который, как правило, предпочитал описания следующего рода: «Я обладаю высокой духовностью. Я общаюсь с моей высшей силой. Я устанавливаю духовную связь с моим внутренним "я"... а потом я обращаю свои силы наружу и стараюсь поиметь людей»29.

Все утверждают, что в присутствии Оги он воздерживался от непристойностей и не пытался прижать его в делах. Напротив, Ога оставался

для Бтникоффа гарантом безопасности на тот случай, если «Коламбия рекордс» вдруг охладеет к нему или перестанет ценить его достоинства. И такой случай произошел в ноябре 1987 года, когда Етникофф, поссорившись со своими боссами в Си-би-эс, узнал, что они собираются выставить на рынок отдел записей. Он вызвал Шульхофа и велел ему сообщить Оге назначенную цену. Через двадцать минут Ога перезвонил и сообщил, что покупает. Етникофф получил в виде вознаграждения чек на десять миллионов долларов плюс равноправное участие в новом бизнесе, а также мандат Оги на руководство поисками киностудии для «Сони» и команду менеджеров для ведения этих поисков.

Имея Етникоффа в числе своих людей, Ога мог больше не тревожиться за свой звукозаписывающий бизнес. Энергичный бородатый Етникофф в неизменно расстегнутой рубашке так и притягивал к себе рок-звезд, делившихся с ним своими сокровенными проблемами.

На его плече плакал Майкл Джексон. Брюс Спрингстин считался его приятелем. Он заключил контракты с «Роллинг стоунз», Джеймсом Тейлором и Синди Лаупер. Он обеспечил Си-би-эс завидный список рок-музыкантов, но из-за него студия и потеряла целый ряд хорошо продаваемых артистов. Джоан Баэз, вернувшись из Израиля, где Си-би-эс организовала ей выступления на оккупированных арабских территориях, позвонила Етникоффу, чтобы пожаловаться. «Нет такого понятия "оккупированные территорий", — заорал руководитель лейбла, — эти чертовы арабы хотят скинуть меня в море!»

— В какое море, Уолтер? — спросила Баэз. — В Гудзон?

Этот телефонный звонок положил конец карьере фолк-певицы на большом лейбле30.

Етникофф выгнал из своего кабинета Пола Саймона, а потом подал против него иск за невыполнение последнего контракта перед заключением нового, с «Уорнер». В ответном иске певца в 1978 году утверждалось, что Етникофф поклялся в отместку за переход «разрушить профессиональную карьеру Саймона». Дело, предвосхитившее один из будущих кошмаров «Сони», удалось уладить без суда, и Саймон выплатил «Си-Би-Эс рекордс» полтора миллиона долларов за невыпущенный альбом. Эта возня, рассказывал позже

Саймон, стоила ему пяти лет творческого бесплодия. Немногим из тех, кто решался противостоять Етникоффу, удавалось избежать его кровавой мести.

В книге Фредерика Даннена «Люди, делающие хиты», рассказывающей о коррупции внутри звукозаписывающих компаний, Етникофф представлен как наглый и хамоватый пьяница. Он мог прийти на заседание совета Си-би-эс в крови, разбив свой мотороллер.

Говорили, что он поддерживает связи с «Сетью» — группой шантажистов, перекачивавших миллионы долларов звукозаписывающих компаний в бюджет радиостанций; тех, кто отказывался платить, отлучали от эфира. В 1990 году книга Даннена, к явному неудовольствию «Сони», стала бестселлером и предметом многочисленных обсуждений. Рассказывали, что под руководством Оги Етникофф творил чудеса в погоне за звездами Голливуда и в улаживании спорных финансовых вопросов. На карикатуре в журнале «Роллинг стоунз» Ога был изображен обнимающим его за плечи. Не лучший образ «Сони».

В июле 1989 года, то есть в месяц смерти Караяна, Етникофф проходил лечение в клинике для алкоголиков и наркоманов в Миннесоте. Выйдя оттуда, он, к своему удивлению, обнаружил, что отстранен от руководящего поста в «Сони пикчерз». Более того, его обвиняли в чрезмерной расточительности при найме на работу друзей, Питера Губера и Джона Питерса. Етникофф снова пришел в ярость, и артисты стали невольной мишенью для его гнева. От его речей покраснел бы любой нью-йоркский таксист. Стало известно, что Джексон и Спрингстин собираются уйти с «Сони». В середине августа 1990 года Ога прервал свою поездку на Зальцбургский фестиваль, отправился в Нью-Йорк и лично предупредил Етникоффа о грозящих последствиях. Увы, запоздалое предостережение уже не могло спасти темпераментного руководителя лейбла.

Чуть позже в том же месяце «Уолл-стрит джорнэл» сообщила, что, по данным из хорошо информированных источников, Етникоффа назначили личным советником Оги и отстранили от повседневного руководства фирмой. К концу года Етникофф покинул «Сони», унося с собой традиционный восьмизначный прощальный подарок. Реакция Оги на его уход — в ситуации, когда чистое имя «Сони» оказалось связано с наркотиками, взятками и скандалами, — поражала своим оптимизмом. «Уолтер Етникофф — замечательный человек, — сказал он дрожащим от волнения голосом. — Я люблю его. Я не могу его критиковать. Но, к сожалению, мы его потеряли». Никакое давление, никакие расспросы не могли заставить Огу признать ошибочность его суждений о людях. Етникофф был «прекрасным партнером». Джон Питерс был «прекрасным творческим человеком и честным бизнесменом». Их просчеты оставались предметом внутренних забот компании. Благодаря Микки Шульхофу удалось умерить потрясения, вызванные их деятельностью, и

выстроить новые связи между подразделениями музыки и кино.

Однако отстранение Етникоффа стало болезненным ударом для Оги, а для фирмы оно означало не столько решение старых проблем, сколько появление новых. Томми Моттола, новый шеф отдела записей, которого

бывшая любовница Етникоффа характеризовала как «личного слугу Уолтера», не отличался выдающимися руководящими способностями и не умел искать таланты — хотя его женой была Мэрайя Кэрри, записавшая в 1995 году самый главный хит «Сони» — разошедшуюся полуторамиллионным тиражом «Мечту». Моттола так и не стал для Токио таким доверенным лицом, как Етникофф, а упоминание о нем в книге Даннена в контексте подозрений в контактах с «Сетью» уже не добавило ничего нового к образу «Сони» как компании, переживающей период упадка.

Единственным утешением после ухода Етникоффа стало сообщение о том, что Майкл Джексон готов лично встретиться с Огой, чтобы обсудить шестидесятипятимиллионный контракт на следующие шесть альбомов. Сумма контракта, как и сумма отчислений Джексону (42% от продажной цены каждого диска) была рекордной для звукозаписывающей индустрии. «Его последние записи оказались для нас такими успешными», — сказал удовлетворенный Ога, признававший, что слушал записи Джексона, но отказавшийся дать им творческую оценку. «Если это приносит деньги, значит, это хорошо, — только и сказал он. — Майкл Джексон — чудесный человек. Он потрясающе чувствует, чего хотят его поклонники». Масштабы участия «Сони» казались чрезмерными, но вполне безопасными. В конце концов, Джексона знали как исполнителя с высокой энергетикой, привлекавшего слушателей независимо от их пола, возраста и расовой принадлежности.

В восьмидесятые годы Джексон, с его не черной, но и не белой кожей, с неопределенной, но весьма отчетливо выраженной сексуальностью, и с поведением не то ребенка, не то взрослого человека, продавался лучше всех прочих поп-звезд. Его альбом 1982 года «Триллер», разошедшийся тиражом в сорок три миллиона, вошел в «Книгу рекордов Гиннеса» как самый продаваемый диск всех времен. Его клип «Лунная походка» стал международным хитом. Его гастрольные поездки в 1987-1989 годах принесли более ста двадцати миллионов долларов. Постоянное сопровождение,

состоявшее из двухсот человек и тысяч тонн оборудования, превращало Джексона из артиста в своего рода индустрию, и оборот этой индустрии превышал ВНП многих развивающихся стран. При этом Джексон оставался крайне экстравагантным и замкнутым человеком. В серьезных газетах его называли «пришельцем с Марса»31; популярные издания дали ему прозвище «Джеки-чудной человек». Иногда даже боссы «Сони» гадали: «Неужели Майкл Джексон на самом деле такой странный, или это просто

имидж?»32 В 1991 году газета «Индепендент» писала: «Майкл Джексон не из тех людей, кто с легкостью устанавливает взрослые личные отношения. Например, в последнем турне его сопровождал светловолосый десятилетний мальчик»33.

Если бы кто-то заинтересовался прошлым Джексона, стало бы понятно, что его судьба определилась уже давно. Еще в эпоху веселого фальцета «Пятерки Джексонов», счастливой семейной фолк-группы из Гэри, штат Индиана, в поведении Майкла было что-то раздражающее. В видеоклипе сингла «Черный или белый», выпущенном в 1991 году, он занимался тем, что крушил какой-то автомобиль, а потом мастурбировал на его крыше. Позже Джексон говорил: «Мне грустно думать, что "Черный или белый" может спровоцировать ребенка или взрослого на разрушительные действия сексуального или насильственного характера». По словам Шона О'Хегена из лондонской «Таймс», он пользовался «широчайшей популярностью, другие артисты могут лишь мечтать о таком количестве поклонников». Кроме того, он был «объектом восхищения для обширной подростковой аудитории, которая затаив дыхание ждала его новых клипов»34.

Именно на эту приманку и клюнули его японские покровители. «Нашей компании нужны сторонники среди молодежи, — сказал мне Ога в 1992 году. — Если мы выпустим крупный хит, мы приобретем поддержку молодого поколения». Джексон оставался неотъемлемым элементом политики обновления «Сони» — до тех пор, пока в середине 1993 года его шоу-карьере не был нанесен серьезный удар обвинениями в сексуальном растлении маленьких мальчиков, проводивших ночи на обнесенном высокими стенами 2700-акровом калифорнийском ранчо тридцатипятилетнего певца. Джексон отрицал обвинения. «Я совершенно не виноват ни в каких скверных поступках», — заявил он после того, как полицейские эксперты самым

тщательным образом, дюйм за дюймом обследовали его тело, чтобы найти особые приметы на пенисе и ягодицах. «Это было самое унизительное испытание в моей жизни — никому не желаю пережить подобное», — сказал подозреваемый певец.

Следующее мировое турне Джексона пришлось прервать на середине после того, как певец упал в обморок «от переутомления», и «Пепси-кола» прекратила свою многомиллионную спонсорскую помощь. Однако «Сони» была связана с Джексоном долгосрочным контрактом. «Мы постоянно контактируем с Майклом Джексоном и его менеджерами на предмет продолжения записей, — заявил представитель компании. — Со стороны "Сони мьюзик" было бы непозволительно выступать с какими бы то ни было комментариями, но мы по-прежнему

придерживаемся той точки зрения, что даже суперзвезда должна считаться невиновной, пока ее вина не будет доказана судом».

В конце концов Джексон уступил давлению и выплатил несколько миллионов долларов своему главному обвинителю, тринадцатилетнему Джорди Чэндлеру. Его продолжали преследовать иски от других мальчиков. Он демонстративно вступил в брак с Лайзой-Марией Пресли, дочерью кумира прежних лет, и попытался восстановить свое положение. Но если его телевизионные интервью еще иногда смотрели, то следующий альбом, «История», оказался жалкой попыткой оправдания и не покрыл тридцатимиллионных затрат «Сони» на его продвижение; во всем мире продали лишь девять миллионов дисков. В довершение ко всем бедам, Джексону пришлось тут же извиняться за антисемитский текст одной из песен, а жена невольно осложнила его возвращение, заявив: «Ачто он может сделать, если дети идут за ним повсюду—даже в ванную?» Следующим летом Джексон и Пресли отдыхали порознь, он—в компании детишек, она—с бывшим мужем. Перед самым Рождеством 1995 года, когда певец лежал в нью-йоркской больнице с нервным переутомлением, Пресли сообщила ему, что подает на развод ввиду «непримиримых разногласий»35.

Трудно не посочувствовать «Сони», вполне доверявшей Джексону при заключении контракта и не менее остальных шокированной выдвинутыми против него обвинениями, при всей их предсказуемости. «Сони» приняла на себя гораздо большую долю огня, чем заслуживала, и оказалась связанной контрактом на пять альбомов с артистом, навсегда

утратившим свою главную привлекательную черту—здоровое отсутствие выраженной половой принадлежности, гарантировавшее ему любовь зрителей и слушателей всех поколений. Майкл Джексон превратился в подпорченный товар, а «Сони» пострадала из-за связи с ним. Аналитики быстро подметили, что если бы руководство лейблом осуществлялось с Манхэттена, а не с холмов Готен-яма, фирма скорее заметила бы приближение опасности и среагировала бы на нее более конструктивно. Появилась тенденция представлять «Сони» как компанию, не понимающую современных реалий музыкального бизнеса и не соответствующую потребностям певцов и слушателей. Вначале ходили лишь толки, достаточно абстрактные и с оттенком ксенофобии, но следующий акт судебной драмы «Сони» сделал их обоснованными и конкретными.

В октябре 1993 года, в разгар скандала вокруг Майкла Джексона, «Сони» получила вызов в Высокий суд в Лондоне от певца, жаждавшего справедливости. Георгиос Кириакос Панайоту, больше известный как

Джордж Майкл, бывший участник группы «Wham!», начал сольную карьеру в 1987 году хитом «I want your sex» и получил премию «Грэмми» за альбом «Вера», проданный пятнадцатимиллионным тиражом. Этот косматый гетеросексуал отличался незаурядным умом. Он подписал с лондонским филиалом «Си-Би-Эс рекордс» пятнадцатилетний контракт на выпуск восьми альбомов, возобновленный на заново оговоренных условиях в 1988 году, после перехода компании к «Сони». Теперь Джордж Майкл заявлял, что этот контракт стал причиной ограничения продаж по английским законам и несправедливой эксплуатации по условиям Европейской конвенции. Контракт мешал ему записывать музыку с другими фирмами в случае, если работа с «Сони» не принесет ему творческого удовлетворения — а именно это и происходило. Компания, утверждал он, отказывалась выпускать его записи, давать разрешение на запись новых дисков — или освободить его от того, что он воспринимал как рабство.

Его недовольство началось с итогового альбома 1990 года «Слушай без предрассудков», продававшегося вдвое хуже, чем «Вера». Это, по мнению певца, случилось из-за того, что «Сони» не сумела правильно «раскрутить» альбом в Америке после того, как сам он отказался предстать в видеоклипе в виде объекта сексуального вожделения. Это противоречило его новому имиджу, который он предназначал для более

зрелой аудитории. «Я совершенно уверен, что альбом задушили, чтобы преподать мне урок», — собирался сказать он судьям. Когда «Сони» отклонила его следующий альбом, Майкл обратился за помощью к закону.

Споры такого рода, довольно часто возникающие в кругах, связанных со звукозаписью, обычно улаживают на основании здравого смысла. Майкл, стремившийся избежать дорогостоящего разбирательства с непредсказуемым результатом, в октябре 1992 года полетел в Нью-Йорк, чтобы обсудить ситуацию с Норио Огой. Он сказал ему, что «Сони» не понимает сути его творческого процесса и что им лучше расстаться. Ога бесстрастно выслушал и пообещал дать ответ на следующий день. Ответ гласил: «НЕТ». Через две недели адвокаты Майкла подали иск в Лондоне, и тон разговоров стал враждебным. «Годы, проведенные мною на "Си-Би-Эс рекордс", были творчески продуктивными, — заявил Майкл до суда, — но я увидел, что великая американская музыкальная компания, с которой я с гордостью заключил контракт еще мальчишкой, превращается в малую часть производственного конвейера гигантской электронной корпорации... Меня сосватали с "Сони", но этот союз оказался неудачным. Мы говорим на разных языках». Подразумевалось, что зарубежная производственная компания,

вроде «Сони», не подходит для руководства творческим предприятием;

Реакция «Сони» оказалась агрессивной: «Наш контракт с Джорджем Майклом действует на законных основаниях. Любой контракт налагает на стороны серьезные моральные, а также правовые обязательства, и мы будем не только уважать их, но и защищать всеми силами». Музыкальное сообщество возмущалось и обвиняло «Сони» в том, что она выносит сор из избы. Победа Майкла означала бы конец извечного союза между артистом и лейблом. «Звукозаписывающим компаниям станет значительно труднее вкладывать большие средства в новых артистов», — сказал один из юристов, связанных с этим бизнесом36.

Право собственности было лишь одной из проблем, затронутых Майклом. Компания «Сони», утверждал он, получила за пять лет работы с ним девяносто шесть миллионов фунтов, тогда как его доля составила лишь семнадцать миллионов. Каждый компакт-диск приносил «Сони» 2,45 фунта, а певцу — всего 37 пенсов. По существующим условиям «Сони» «почти не несла

обязательств» по распространению его записей, тогда как Майкл был обязан отдавать всю свою музыку исключительно «Сони». В случае проигрыша, заявил Майкл, он лучше вообще перестанет записываться, чем позволит, чтобы его работой управляла «Сони».

Он проиграл и подал апелляцию. Учитывая, что судебные издержки зашкаливали за три миллиона фунтов, ни одна из сторон не стремилась затянуть процесс, тем более что пресса радостно набрасывалась на любые откровения, исходившие со свидетельской трибуны. В глазах общественного мнения Майкл представал героем, благородным рыцарем, сражающимся с корпоративным драконом. Кончилось все тем, что обеим сторонам пришел на выручку Дэвид Геффен, мультимиллиардер от музыкального бизнеса и владелец нового лейбла «Дримуоркс». Действуя совместно с «Вёрджин», филиалом «И-Эм-Ай», он сумел убедить «Сони» принять от Майкла в качестве «отступного взноса» сорок миллионов долларов плюс по четыре процента отчислений от всех его записей в будущем. Майкл стал свободным, и Геффен обязался помочь ему в восстановлении имиджа в Америке. «Сони», со своей стороны, спасла лицо, но в значительной степени утратила доверие звукозаписывающей индустрии, равно как и других отраслей.

Образцовой японской компании пришлось выслушивать в суде, что она недоброжелательно относится к артистам и навязывает им жесткие условия. Хотя ее долгосрочные контракты были признаны соответствующими правовым нормам, стало ясно, что они могут нанести

ущерб здоровью и доходам артистов. В будущем певцы и их агенты собирались действовать осторожнее и не подписывать контракт более чем на две записи. Это, ужасались руководители индустрии, может иметь катастрофические последствия, потому что первые записи артистов часто оказывались убыточными, а на возврат вложенных средств можно было рассчитывать лишь начиная с пятого или шестого альбома. Если артисты начнут переходить с одной фирмы на другую, предупреждал председатель английского отделения «Сони» Пол Рассел, это приведет к саморазрушению индустрии. Новые иски хлынули потоком. Не уладив спор о принадлежности исходных пленок певцу или фирме, «Уорнер» отказалась выпускать альбом певца, ранее известного как Принц, и тогда он появился на публике со словом «раб» на щеке. Каждый раз, когда возникал конфликт такого рода, «Сони» упрекали в том, что

она открыла ящик Пандоры.

К 1995 году «Уорнер» и «Полиграм» оттеснили «Сони» на третье место на американском рынке звукозаписи. За три года ее доля снизилась с 17,2 до 13,6%, а на горизонте все еще не было видно артистов, с которыми можно было бы связывать надежду на возрождение. Такие фильмы, как «Скверные парни» и «Сеть», приносили хорошие доходы — по пятьдесят миллионов долларов, но неудача, вроде «Первого рыцаря», означала потерю более трети от вложенных шестидесяти миллионов. В апреле 1995 года Ога стал председателем «Сони», уступив свое место исполнительного президента Нобуюки Идеи, пятидесятитрехлетнему сотруднику фирмы, явно отдававшему предпочтение разработкам новой аппаратуры.

Через восемь месяцев Микки Шульхоф под давлением Идеи ушел с «Сони». Газеты представляли Шульхофа любителем роскошной жизни и писали о полосе неудач «Сони». Шульхофу отказали в праве прямого доступа к Идеи, которым он пользовался в течение двадцати лет при прежнем руководстве, и его уход стал еще одной личной потерей для Оги, поддерживавшего его до последнего. Огу временно сделали руководителем развлекательного отдела, однако будущее этого отдела находилось под сомнением, а его собственное положение серьезно пошатнулось. В разгар всех бед Ога позволил себе один, маленький каприз — он пригласил Берлинский филармонический оркестр с Клаудио Аббадо посетить Японию в 1996 году по случаю юбилея основания компании. Оге следовало бы понять, что музыка не спасет «Сони». Чтобы на что-то рассчитывать, компания нуждалась в новых собственных разработках и во внедрении HDTV. Музыка и кино оказались не в состоянии выполнить возложенные на них технические и политические задачи, а их потенциал в разжигании новых конфликтов был далеко не исчерпан. И вдруг, когда беспокойные искусства только начинали привыкать

к необходимости унылого сосуществования, «Мацусита», впервые за все время своего существования, подарила «Сони» новую идею.

Отношения старейшего гиганта японской индустрии, владельца фирм «Панасоник», «Текникс» и «Джей-Ви-Си», с Голливудом складывались относительно легко. «Юниверсал пикчерз» выпустила «Парк Юрского периода» и принесла гигантские деньги, «Эм-Си-Эй» собиралась расширить свои музыкальные владения, вложения в телевидение,

тематические парки и издательское дело приносили прибыль. Между Токио и представителями старого голливудского менеджмента Лью Вассерманом и Сидни Шейнбергом существовали определенные трения, но его и следовало ожидать. Во всяком случае, таких катастроф, как у «Сони», не происходило. Однако к середине 1995 года «Мацусита» удивила корпоративный мир своим внезапным отступлением. Эдгар Бронфман, представитель семейства, выпускающего виски «Сигрэм», предложил 5,7 миллиардов долларов, и японцы согласились. Сами они заплатили больше — 6,1 миллиарда долларов плюс еще миллиард долгов, — но эта сделка принесла облегчение. «Главный бизнес для "Мацусита" — это электроника, и с развитием цифровых технологий в мировом масштабе в этой сфере происходят важнейшие изменения», — заявил президент компании Иоси Морисита. По сути дела, это означало, что японским производителям никогда не следовало ставить музыку и кино на первое место. Сколько времени, гадали комментаторы, потребуется «Сони», чтобы понять этот сигнал и вернуться к тому, что у нее лучше получается?

Музыканты забеспокоились: что же станет тогда со звукозаписывающими лейблами компании? Корпоративной карте музыкального мира, перерисованной в конце восьмидесятых годов, угрожал новый передел. В июле 1995 года «Торн» объявил, что отказывается от своей доли в «И-Эм-Ай» и ждет покупателей. Классический отдел фирмы полностью перестроили, чтобы придать ему более привлекательный вид.

Наибольшее потрясение вызвали рыночные действия «Тайм— Уорнер». Два «творческих управленца» рассорились, и потенциальный источник гангстерских разборок был продан. Через несколько месяцев «Уорнер» объявила о гигантском слиянии с «Тернер бродкастинг», и в возникшем визуально-медийном гибриде музыке отводилось далеко не первое место. Более чем половина ведущих фирм, занимавшихся записью классической музыки, оказалась на перепутье. В полной безопасности чувствовала себя только группа «Полиграм»,

контролируемая «Филипсом» и включающая фирмы «Дойче граммофон», «Филипс» и «Декка». Ею руководил бывший баритон и продюсер компакт-дисков Ян Тиммер, но ему векоре предстояло уйти в отставку37.

Но даже на «Полиграм» музыкальным продюсерам приходилось думать о том, насколько задуманные ими

проекты могут быть полезны для интересов вышестоящей компании в сфере кино, рекламы и производства аппаратуры. Музыка, особенно классическая, постоянно оказывалась служанкой других интересов. Классические лейблы можно было купить, продать или перекроить за одну ночь. Звукозаписывающая индустрия утратила свою автономию почти незаметно для окружающих. Впервые с тех пор, как Эдисон придумал способ записывать музыку, стимулом для звукозаписывающих фирм стала не потребность в музыке, а занятие тактических позиций для ведения рыночных войн и захвата новых стратегически важных территорий. Власть над музыкальными вкусами мира стала игрушкой в руках ночных разбойников, охотников до больших денег, электронных магнатов, для которых музыка существовала где-то на периферии интересов. В бесконечном круговращении гигантских корпораций иголка безвозвратно скользнула в последнюю бороздку индустрии.

XV

Кока-колизация классической музыки

И вот, с каждым годом, приближавшим нас к концу второго тысячелетия, все большая доля культурного достояния переходила в могущественные и никому неподотчетные руки. Последняя реликвия славы «Коламбии», ее телесеть Си-би-эс, стала частью промышленного концерна «Вестингауз». Славные имена британского книгоиздательства — «Секер энд Уорбург», «Метуен», «Хейнеман», «Хэмлин», «Октопус», «Синклер-Стивенсон», «Митчел Бизли» и дюжина других — оказались поглощенным англо-голландским конгломератом «Рид-Элзевир», их доходность резко упала, после чего их выставили на торги единым лотом. Уильям Гейтс III, изобретатель и владелец «Майкрософт системз», компании, которой принадлежало 90% программного обеспечения всех персональных компьютеров, купил банк иллюстраций «Беттман», для того чтобы включить его в базу данных сокровищ музеев мира и создать «всемирный ресурс визуальной информации» — настоящую крепость корпоративного авторского права. Руперт Мердок, владелец многих газет и бесчисленных спутниковых каналов, начал завоевание популярной культуры с того, что купил приоритетные права на показ английского футбола и регби в обеих формах, союзной и лиги. В безумном боулинге наступающего информационного века, словно кегли, валились увеселительные заведения и клубы, с незапамятных времен ухитрявшиеся сохранять свою независимость.

Имела ли классическая музыка шансы выжить под таким натиском? Оптимисты от природы уверяли, что она слишком незначительна, чтобы интересовать корпоративных империалистов, поэтому ей разрешат звучать в любом случае, но в эпоху революций трудно доверять оптимистам. На первом этапе поспешной распродажи западной культуры классическая музыка, как показано в этой книге, оказалась в выгодном положении. Может быть, на общем фоне ее цена была ничтожно мала, но вложения в нее считались престижными, и без нее ни

одно культурное сообщество не могло считаться полноценным. Однако, попав в корпоративные жернова, классическая музыка подверглась жесткому подчинению и контролю со стороны невежественных счетоводов, и ей пришлось играть по новым, навязанным извне правилам. Тоталитарная действительность, в которой собственность на культуру переходила из рук в руки внутри ограниченного круга глобальных структур, принимала оруэлловские масштабы — и наиболее утонченные формы искусства

оказывались самыми уязвимыми.

Когда эта книга сдавалась в печать, ключевые фигуры на классической шахматной доске снова оказались под ударом. Появились сообщения, что «Торн — И-Эм-Ай» выставляет на продажу свой музыкальный сектор, а в качестве возможного покупателя называлась компания Уолта Диснея, недавно объединившаяся с телесетью Эй-би-си1*. После слияния с телевидением Тернера «Уорнер» бросил свой классический отдел в плавильный котел; Мердок бродил вокруг «Уорнер», вынашивая планы нападения. «Коламбия артистс менеджмент» Роналда Уилфорда пыталась приткнуться к «Сони», а «Ай-Эм-Джи» Марка Маккормака изучала возможность союза с наследниками Исаака Стерна из «Ай-Си-Эм». В конечном итоге ни одно из этих движений ни к чему не привело, но волна слухов о корпоративном захвате показывала, насколько беспомощной стала музыка в руках глобальных гигантов. Листок бумаги, подписанный на Шестой авеню или в Сиэтле, мог перекроить или «рационализировать» —вплоть до почти полного уничтожения — чуть ли не четверть объема мировой активности в области классической музыки. Судьба организованной музыкальной жизни повисла на кондаке пера функционера.

В этом бессилии музыка могла винить только саму себя. Искусство, некогда само оплачивавшее свое развитие, из-за собственных амбиций и алчности попало в зависимость от благотворительности политиков и бизнесменов. Эта культура зависимости, созданная жадностью миллионеров — дирижеров, певцов и их агентов, — достигла той стадии развития, когда ее уже не могли поддерживать государственные или корпоративные фонды. В последние годы двадцатого века оркестры и оперные театры, пытавшиеся сохранить традиции Баха и Бетховена, ежедневно сталкивались с угрозой закрытия.

По мере роста цен залы пустели, а электорат оставался глух к стенаниям учреждений искусства. Итальянцы вяло спорили, стоит ли государству и дальше финансировать тринадцать оперных театров или лучше закрыть большую часть из них. В Лондоне никто не возмутился, когда функционеры Совета по культуре решили закрыть половину столичных оркестров. По сути дела, общественность подала голос единственный раз, когда Ковент-Гарден вытянул счастливый билет

в виде субсидии в семьдесят восемь с половиной

миллионов фунтов, а пресса Мердока подняла крик. Но это произошло в то время, когда популярность оперы, как принято считать, достигла пика, когда число слушателей все возрастало и любое прегрешение трех великих теноров, в сфере вокала или в семейной жизни, становилось предметом обсуждения в средствах массовой информации.

Действительность оказывалась менее демократичной. Только состоятельные люди могли позволить себе лично убедиться в высочайшем уровне исполнения в залах оперных театров, выживавших благодаря государственному и корпоративному финансированию. Все остальные имели возможность услышать усиленное микрофонами пение теноров на открытых площадках или оставаться дома и крутить диски, представляя себе, что нажатие кнопки «пуск» каким-то образом делает их участниками музыкального процесса. Музыку, в том виде, в каком ее распространяли японские производители, можно было слушать в ванной комнате или во время утренней пробежки. А настоящее искусство тем временем сходило на нет в привилегированных или полупустых залах.

Потребовалось бы не так много, чтобы снова поднять музыку на ноги. Миллиарда долларов от г-на Гейтса, чье личное состояние оценивается в пятнадцать миллиардов, хватило бы на поддержку всех профессиональных оркестров и оперных театров мира в течение полувека. Если бы хоть один из многочисленных каналов, принадлежащих г-ну Мердоку, начал транслировать концерты, интерес публики хотя бы частично переместился от регби и борьбы в грязи в сторону живого действия. Г-н Гейтс подарил миру тень надежды, пообещав когда-нибудь отказаться от всего своего состояния. При каждом появлении г-на Мердока в Метрополитен-опере на лицах музыкантов появлялись вымученные улыбки. Однако трудно представить, чтобы один из этих людей или кто-то им подобный во внезапном порыве коллективизма вдруг начнет помогать виду искусства, находящемуся в столь очевидно затруднительном положении. Вообразить подобное — значит не иметь никакого понятия о природе сегодняшней филантропии. Богатым людям нравится поддерживать победителей, будь то на беговой дорожке или на сцене. От спорта и рока исходил запах успеха, поэтому на них щедро изливалась вовсе не так уж необходимая корпоративная поддержка. Классическая музыка, униженная неуверенностью в своих силах и в своих возможностях приносить доход, казалась белым рыцарям

совершенно непривлекательной. На пороге нового тысячелетия ей требовалось нечто большее, чем доброта чужестранцев, чтобы остановить распад. Чтобы вернуть себе ощущение цели, классическая музыка нуждалась

в переоценке собственных сил и в восстановлении с самых основ — точно так же обстояло бы дело с любой отраслью промышленности, попавшей в трудное положение.

Однако музыкальный бизнес боялся перестройки. Понимая, что деньги уходят, маэстро и их агенты сосредоточили усилия на том, чтобы как можно больше заработать на бесконечных кругосветных оркестровых гастролях и ненужных представлениях гигантских хоровых произведений.

Акулы приняли все меры, чтобы обезопасить себя в том случае, если музыка вдруг замолкнет. Наблюдая, как над их будущим сгущаются тучи, концертные агенты заключали контракты со всеми знакомыми артистами, надеясь застолбить за собой хоть какой-то рынок, или же создавали менеджерские конторы по типу «бутиков», обслуживая двух-трех знаменитостей с завышенными гонорарами и отказывая всем остальным. На фоне этих двух подходов старомодные методы построения карьеры, разработанные Германом Вольфом, Артуром Джадсоном и Гаролдом Холтом, совершенно вышли из употребления. «Теперь вы уже не бежите на работу, заранее волнуясь о том, кто может прийти сегодня на прослушивание, — сказал вице-президент одного агентства. — Вы проводите все время, волнуясь за нескольких звезд, делающих для вас деньги».

Новый талант больше не имел приоритетных шансов, если только не принадлежал музыканту столь юному, что общение с ним могло грозить тюрьмой за совращение малолетних. Чудо-детей азиатского происхождения с гордостью эксплуатировали, в то время как зрелые исполнители не могли получить платных концертов. Если молодой артист не был лауреатом какого-либо конкурса или не сделал себе имя до тридцати лет, редкий агент пустил бы его или ее дальше порога. «При всем моем личном восхищении тем, что вы можете предложить, я не располагаю для вас временем, которое потребуется, чтобы сделать вам международную карьеру», — написал один агент зрелому, но недостаточно востребованному дирижеру2 — эта прекрасно отшлифованная формулировка отказа может служить доказательством признания коллективной вины. Музыкальный бизнес больше не искал дирижеров, способных

тренировать оркестры и выдерживать мучительные репетиции, чтобы поддерживать на должном уровне основной репертуар, и исчезновение таких дирижеров остро ощущалось многими. До 1970 года вы еще могли надеяться услышать великолепное исполнение симфонии Брамса в любом крупном городе, и это считалось в порядке вещей. К 1990 году хороший Брамс стал редкостью, а великий Брамс — давно забытым воспоминанием. Звездные дирижеры-путешественники не находили

времени для тщательной подготовки, а их агенты не находили времени для не-звезд. Из-за недостатка заботы и внимания великая музыка упала в цене, а мораль музыкантов скатилась до смертельно опасных глубин. Никогда еще со времен Генделя не было так трудно составить себе имя в музыке и прожить за ее счет.

Все возможные пути выхода из этой ситуации оказались каким-то образом блокированы корпоративными или политическими ограничениями. Звукозапись превратилась во второстепенный бизнес, ежемесячный выпуск новых записей сократился до считанных наименований. Наличие в резерве восьмидесяти разных записей Пятой симфонии Бетховена на компакт-дисках означало отсутствие необходимости в повторной записи таких шедевров и отсутствие возможности для живых исполнителей сравнивать себя с великими ушедшими мастерами. Столкнувшись с ограничением репертуара и падением цен, крупные звукозаписывающие фирмы отказались сотрудничать с теми артистами, которые не могли гарантировать быстрый возврат вложенных средств. «Раньше наша философия состояла в том, чтобы позволять артистам ошибаться и учиться на своих ошибках, — говорил руководитель одного из ведущих лейблов на "Эй энд Ар". — Но теперь любой проект должен выглядеть прибыльным уже на бумаге, а если он не удается, то артиста могут выгнать»3. У нас не будет новых Кэтлин Ферриер, Джоан Сазерленд или Жаклин Дюпре, потому что игровую площадку, где они выросли, продали дельцам, превратившим ее в стоянку для машин.

Горизонты сужались и для композиторов — и это несмотря на эфемерный успех минимализма и его ответвления — «благочестивого минимализма», представленного Гурецким и ему подобными. Музыкальное издательское дело оказалось в руках трех основных групп, наживавшихся главным образом за счет использования все удлиняющихся сроков действия авторского права. Саунд-

треки к фильмам могли иногда выявить случайных победителей вроде Майкла Наймана, но корпоративная собственность и слабеющее чувство культурной ответственности стали причиной того, что музыкальные издательства больше не стремились к развитию музыки. Уже не появлялись Эмили Герцки, готовые помочь нищим мечтателям, один из которых мог стать Куртом Вайлем завтрашнего дня. А без издателя несчастные композиторы лишались возможностей получать заказы и выступления4.

Что касается инструменталистов, то совет музыкальной миссис Уортингтон гласил: «Не пускайте дочь на концертную сцену». Справочник по поиску работы для выпускников предупреждал: «Какую бы область музыки вы ни выбрали, в ней не существует стандартных программ подготовки и

фиксированных этапов развития карьеры. Вам может потребоваться приобрести квалификацию, чтобы показать, что вы обладаете необходимым опытом; но это не даст вам работу автоматически»5.

Конечно, опыт и «известность» служат лучшей гарантией трудоустройства, но их можно приобрести только в ходе работы. «Уловка-22»! Многие прекрасно обученные музыканты выпали из музыкальной жизни через несколько месяцев после окончания учебы, а сами консерватории постоянно подвергались давлению, их вынуждали сократить прием и прекратить увеличивать показатели безработицы.

Если окончившим колледж и удавалось найти работу, зарплаты во всех оркестрах, за исключением финансируемым по особым ставкам, не хватало, чтобы прокормить семью. Разочарование, испытываемое музыкантами в коллективах, перебивавшихся с хлеба на воду, невольно передавалось и тем, кого они должны были развлекать и радовать. Людей, заплативших за то, чтобы их собственные проблемы развеялись под музыку Гайдна, встречало мрачное напоминание о земных горестях. Существовало много причин сокращения аудитории на классических концертах, но не последней из них была утрата ощущения возвышенности. Зрелище обнищавших и запуганных музыкантов мало способствовало восстановлению доверия публики к классической музыке.

По мере снижения заработков и уменьшения занятости игра музыкантов становилась все примитивнее, мало кто решался на эксперименты. Вынужденные играть перед микрофонами и камерами, музыканты боялись, что любая неточность может стоить им возможности трансляции или

записи. Слушатели не ощущали трепета высокого вдохновения и, хотя не всегда осознавали, чего именно им не хватает, начинали скучать. Ощущение виртуальной реальности заполнило концертные залы и оперные театры, а гигантские экраны, на которых крупным планом показывали руки играющего пианиста, и другие ухищрения века высоких информационных технологий лишь усиливали это унылое ощущение. С тем же успехом можно остаться дома и посмотреть телевизор, говорили некогда лояльные завсегдатаи концертов.

«Куда делся весь прежний восторг?» — удивлялись и слушатели, и музыканты. Исчез в погоне за конформизмом, в процессе упрощения, который один агент определил как «кока-колизацию концертов» — дать публике то, чего, как ей кажется, она и хочет.

Ведущие американские оркестры становились неотличимыми друг от друга, потому что все они стремились к одинаковому безвредному

блеску. Юные скрипачи, начинавшие ярко и многообещающе, выходили из колледжей с документом, удостоверяющим их одинаковость, или теряли вдохновение. «Нас учат главным образом тому, как заводить дружбу со спонсорами и улыбаться дирижерам», — сказал один из выпускников Джульярда. В руках государственных чиновников, деловых спонсоров и корпоративных собственников классическая музыка была обречена на вымирание. Ответственные власти не могли допустить риск спонтанного творчества. Их работа состояла в том, чтобы управлять бизнесом, а не в том, чтобы спасать искусство, бьющееся в агонии.

Оказавшись в чреве корпоративного кита, классическая музыка подхватила заразу от своих новых соседей. Кривляние мастурбирующего Майкла Джексона с его поп-музыкой, безнравственность фильмов «Смертельного аттракциона» и монотонность заорганизованного спорта — все это оставляло след на классическом покрытии скоростной дороги новых развлекательных технологий. Если Джордж Майкл чихал, у классической звукозаписи начиналась пневмония. Арест Майкла Джексона по обвинению в растлении малолетних стало причиной экстренной операции на «Сони классикл». Борьба за мяч на финальном матче Кубка мира по регби портила впечатление от исполнения гимна турнира Кири Те Канавой. Пытаясь найти спасение в объединяющей среде, классическая музыка теряла свою уникальность, а соседство с аморальностью и насилием угрожало ее чистоте. Ослабленная внутренними обстоятельствами, она оказалась слишком восприимчивой к случайным, неспецифическим перекрестным инфекциям.

Если кино и поп-музыка находились в несколько обособленном положении, то у классической музыки, как правильно подметил Марк Маккормак, имелось определенное сходство с чемпионскими видами спорта. Ведущие исполнители в обеих сферах путешествовали больше, чем было нужно для их же собственного блага, и зарабатывали больше, чем могли потратить; кошмарные сны о налогах, терзавшие Штефи Граф, точно так же могли бы мучить и Анне-Софи Муттер, если бы муж-юрист не вел ее дела со скрупулезной точностью.

Муттер стала одной из двадцати артистов, заработавших на классической музыке в 1995 году более миллиона долларов (см. «Отчет коронера», с. 512). Миллион долларов — такой была исходная ставка для половины игроков высшей

бейсбольной лиги США; знаменитому боксеру Майку Тайсону эта сумма показалась бы ничтожной. Но в большинстве зрелищных видов спорта чемпионы зарабатывали примерно столько же,

сколько и ведущие классические музыканты. В 1993 году чемпион-автогонщик Найджел Мэнселл получил 11 миллионов долларов, лучший игрок в гольф Ник Фалдо — 10 миллионов, футболист-бомбардир Гари Линекер — три миллиона, а чемпион по снукеру Стивен Хендри — немногим больше двух миллионов6. Сравните это с пятнадцатью миллионами Паваротти, десятью — Доминго, пятью — Перлмана и двумя с половиной — мисс Муттер.

Все состояние Мэнселла оценивалось в семьдесят миллионов долларов, заработанных ценой ежедневного риска для жизни на скоростной трассе. Штефи Граф заработала примерно на один миллион меньше и стала самой богатой спортсменкой в Европе. Впрочем, ни тому, ни другой не удалось и близко подойти к ста миллионам, накопленным Лучано Паваротти, — именно такую сумму собиралась делить с ним его жена Адуа, подавшая на развод в 1995 году. Классическая музыка, ослабленная, казалось бы, настолько, что нуждалась в постоянном подключении к системам жизнеобеспечения государственного финансирования, помогала создавать более значительные состояния, чем все коммерческие виды спорта. Если исполнение арий в Мельбурнском теннисном клубе приносило больше денег, чем размахивание ракеткой, это означало изменение приоритетов. Но если музыке приходилось настолько плохо, каким же образом ее маэстро становились такими богатыми?

Чтобы распутать клубок этого дорогого рэкета, нам необходимо сопоставить состояния, сделанные на классической музыке и на организованном спорте в течение двадцатого века. В 1900 году музыка и опера были массовыми зрелищами, не признававшими классовых барьеров и существовавшими в любом маленьком городе. Спорт оставался способом времяпровождения богатых любителей и мечтой субботнего вечера для заводских рабочих, собиравшихся на шатких трибунах у футбольных полей. Теннис, гольф и конный спорт считались спортом королей, бокс и футбол — уделом рабочего класса. Участники соревнований играли ради славы, а не ради золота.

В период между двумя мировыми войнами спорт приобрел организованные формы, а музыка переживала

коммуникационный кризис, когда многие композиторы делали вид, что им безразлично мнение публики. Эти тенденции, наряду с проведением радио в частные дома, способствовали уменьшению любви народа к классической музыке и увеличению интереса к спорту. Впрочем, с точки зрения социальной значимости обеих сфер, сохранялся грубый паритет, Гитлер и Сталин использовали и спорт и музыку как инструменты государственной пропаганды. Олимпийские игры 1936 года в Берлине стали демонстрацией превосходства арийской расы; Берлинский

филармонический оркестр под управлением Вильгельма Фуртвенглера представляли как образец духовной возвышенности германского народа. Советских спортсменов и скрипачей с детства натаскивали на получение золотых медалей, которые свидетельствовали бы о неоспоримом превосходстве идей марксизма-ленинизма. Во всем мире трансляции концертов по радио занимали больше времени, чем трансляции футбольных матчей; число музыкальных критиков и спортивных обозревателей в газетах было примерно одинаковым.

Вытеснение классической музыки из средств массовой информации началось лишь после того, как в игру вступило телевидение, а Марк Маккормак начал продавать живые трансляции со спортивных соревнований — этот момент стал критическим в развитии общества. До появления Маккормака Олимпийские игры 1960 года в Риме обошлись мировому телевидению чуть меньше чем в один миллион долларов; за права показа Сиднейских игр 2000 года был уплачен миллиард долларов с четвертью. Хартия о возобновлении Олимпийских игр в 1896 году провозглашала идеалы оздоровительного любительского спорта; спустя сто лет олимпиады превратились в миллиардные предприятия, ради которых спортсмены уродовали свои тела стероидами. «Большинство атлетов по сути своей являются идеалистами, они стараются выступить как можно лучше для собственного удовлетворения, — писал один журналист во время Олимпиады 1992 года. — Не их вина, что их перестраивают на другую волну. Виноваты те, кто коррумпирует их своим собственным примером»7. Правила спортивного бега, прыжков и плавания переписывали с учетом финансовых интересов, и соответственно менялось социально-политическое значение спорта.

Телевидение пересматривало свои программы, чтобы приспособиться ко все распухающему календарю спортивных

состязаний. Газеты выходили с дополнительными полосами, чтобы разместить на них ретроспективный анализ пропущенных мячей и растянутых связок. Страны третьего мира измеряли свой прогресс спортивными трофеями. Язык политических дебатов на Западе насыщался спортивными метафорами, министры-неудачники все чаще «забивали голы в свои ворота» или «прессинговали» друг друга в борьбе за «мировые рекорды в экономике». В начале 1960-х годов Джон Ф. Кеннеди с легким удивлением отметил, что на симфонические концерты в Америке ходят больше людей, чем на бейсбол. Спустя поколение о таком сравнении уже не могло быть и речи. Игры с мячом заполонили вечернее телевизионное время, а концертные залы наполовину опустели. В матче века за власть над досугом человечества спорт одержал победу над классической музыкой.

В отчаянных попытках вернуть расположение публики классическая музыка обратилась за покровительством к государству и корпорациям. Явное влияние правящих классов придало концертный и оперным залам некую «элитарность», и это способствовало изменению состава публики, из которой ушли молодежь и радикалы. Почуяв новые деньги, агенты повысили гонорары артистов, в результате чего взлетели цены на билеты, а это еще больше сузило аудиторию. В погоне за деньгами классическая музыка загоняла себя в тупик.

Тем временем ее ведущие исполнители подвергались искушениям новых возможностей, предоставляемых индустрией массовых развлечений. В погоне за золотом, начавшейся после концерта Трех Теноров в 1990 году, каждый солист думал только о своем гонораре и налогах. Коллегиальность, преданность и чувство меры канули в Лету. Пласидо Доминго без колебаний отменил давно назначенное выступление в «Девушке с Запада» Пуччини в Ковент-Гарден ради участия в прибыльном гала-концерте Трех Теноров в Лос-Анджелесе. Против Хосе Каррераса в Риме проводилось полицейское расследование в связи с требованиями и получением не полагающихся по закону гонораров по сто тысяч долларов за концерт. Лучано Паваротти не извинился за то, что требовал двадцать пять тысяч песо, то есть эквивалент пяти средних месячных зарплат, за концерт на нищих Филиппинах.

Для личного удобства Джесси Норман руководство лондонского зала «Барбикен» освободило пространство за сценой, закрыло бар для музыкантов и выселило артистов

хора в дальние костюмерные. Любой шантаж со стороны звезд встречал понимание руководителей залов. Никто не подавал в суд на теноров за нарушение контрактов; в Метрополитен-опере, по слухам, некоторым звездам разрешали использовать электронную систему для усиления звука; «Барбикен» предоставил в распоряжение Норман артистическую главного дирижера; а когда Кэтлин Бэттл наконец изгнали из Метрополитен, многие говорили, что она стала невинной жертвой, потому что вела себя ничуть не хуже многих других. Деньги превратили интеллигентных музыкантов в чудовищ, а они своим поведением разлагали музыку. И снова невозможно не провести аналогию со спортом.

«Вечер славы испорчен алчностью футболиста», — сокрушалась «Таймс»8 после того, как Диего Марадона положил в карман 1,75 миллиона долларов за участие в одном показательном матче в Корее. Крикет, некогда столь цивилизованная игра, превратился в настоящее поле сражения, а игроки облачились в средневековые доспехи, защищавшие их от летящих

мячей, нарочно пущенных со скоростью 120 миль в час. В американском футболе и бейсболе три четверти игроков, по имеющимся данным, принимали стимулирующие препараты. В разгар матча Лиги регби комментатор лишился чувств, увидев, во что превратилось лицо его сына от удара бутсы соперника, а французскому игроку Жану-Франсуа Тордо в Южной Африке пришлось пришивать ухо после того, как он выбрался из свалки. Телереклама, которую пускали в перерывах матчей между Англией и Новой Зеландией, показывала плод киви, превращающийся в пюре под ударом кулака цветов английского флага. Джордж Оруэлл когда-то назвал спорт суррогатом войны. Если не считать Боснию, спорт девяностых годов носил более кровавый и более личный характер, чем любой из вооруженных конфликтов, а замедленные повторы самых горячих моментов шли по телевидению каждый вечер в самое лучшее время.

Спортивное безумие достигло апофеоза незадолго до Олимпиады 1994 года в Лиллехаммере, когда американская фигуристка Тони Хардинг подговорила своего бывшего мужа напасть на ее главную соперницу Нэнси Кэрриган и вывести ее из строя. Несмотря на угрозу судебного разбирательства, Хардинг включили в олимпийскую сборную. Ни она, ни Кэрриган не могли рассчитывать на победу, но организаторы понимали, что их противостояние привлечет мировую

телеаудиторию и, главное, рекламодателей. Ставки удвоились, когда экс-супруг Хардинг продал видеозапись их брачной ночи кабельному каналу. Основной темой для разговоров в Лиллехаммере стали скандалы и доллары. Кэрриган увезла домой бронзовую медаль и контракт с компанией Диснея; Хардинг, после того как она выторговала себе условный приговор, предложили ангажемент на борьбу в грязи в Японии. Кто-нибудь помнит, кто выиграл соревнования по фигурному катанию в Лиллехаммере?

В большинстве видов спорта медиамагнаты, владевшие командами, стали заказывать результат. Крупнейший телевизионный барон Италии Сильвио Берлускони, хозяин футбольного клуба «Милан», заявил в 1993 году, что проигрыш ведущих команд каким-то мелким сошкам в кубковых матчах кажется ему «некрасивым». «Будет экономическим нонсенсом, **— жаловался он, — если такая команда, как "Милан", выбудет из игры просто по невезению. Разве это не соответствует современному мышлению?»9 Французский футбольный клуб «Марсель», принадлежащий магнату-социалисту Бер-нару Тапи, с помощью взяток прокладывал себе путь к триумфу на Европейском кубке, пока кто-то не возопил, и Тапи, так же как и Берлускони в Италии, не обвинили в коррупции. В Англии Руперту Мердоку с помощью председателя футбольного клуба «Тоттенхем**

хотспер» Алана Шугара, ведущего фабриканта спутниковых тарелок/Удалось перевести футбольные трансляции с наземных станций на свой спутниковый канал.

Говорили о том, что приток денег и средств массовой информации сделает спорт более привлекательным и доступным зрелищем. Во многих областях возможности, безусловно, выросли, но главную выгоду получила все та же корпоративная и клубная элита, тогда как представители рабочего класса сталкивались с ограничением доступа и, довольно часто, со скотским обращением. На Уимблдонском теннисном чемпионате процветало неравенство в стиле Диккенса. В жарком 1993 году мальчикам и девочкам, подносящим мячи, раздали бесплатные шляпы лишь в начале второй недели турнира, после того, как шестеро из них получили солнечный удар. Тем временем фирмы-производители платили миллионы теннисистам, носившим головные повязки с их логотипами. Некоторые матчи пришлось отложить из-за того, что работники кортов слегли с пищевым отравлением. Всеанглийский теннисный клуб,

заработавший на турнире четырнадцать миллионов фунтов (двадцать миллионов долларов), отказался поставлять еду для сотрудников, получавших по 22,75 фунта (34 доллара) за 14-часовой рабочий день и питавшихся легко доступной снедью, в том числе заплесневелыми сосисками от уличного торговца10.

И здесь нетрудно проследить параллели с классической музыкой, где скрипач-солист, впервые встретившийся с оркестром, радостно приветствует бывшего соученика по Джульярду, сидящего на вторых скрипках. А ведь между ними существует непреодолимая пропасть. Солист получает полмиллиона долларов в год, а оркестрант будет рад, если принесет домой десятую часть этой суммы. Можно ли представить себе, что солист и артист оркестра будут «вместе делать музыку», если один из них озабочен тем, как укрыть свои доходы от налогов, а другой — как купить новые струны. Алчность уничтожила всякое понятие об общности интересов в классической музыке.

Дух конкуренции, без которого немыслима сольная карьера, уничтожил товарищеские отношения между молодыми музыкантами, вынужденными соперничать друг с другом. Конкурсы только увеличивали их взаимную подозрительность и враждебность. Каждый соискатель смотрел на других и думал: не этот ли украдет мой успех?

Чтобы не нарушать поставки гладиаторов, консерватории побуждали студентов не к исполнительству, а к соревнованию. Подростки, приученные производить впечатление на жюри не свободой и сердечностью интерпретации, а эффектной виртуозностью, не получали радости от

собственной игры. Конкурсы выигрывали благодаря спортивному азарту, а не творческой изобретательности. А если на профессиональную сцену выходили победители, подавившие в себе все эмоции, что должны были чувствовать слушатели? Но может быть, реакция публики имела для карьеристов и делателей карьеры меньшее значение, чем реакция горсточки властей предержащих и владельцев корпораций, контролировавших те места, где исполнялась музыка?

Поведение этих могущественных людей в отношении широкого сообщества любителей музыки носило если не грубый или пренебрежительный, то явно снисходительный характер. Мало что делалось для восстановления массовости аудиторий. Менеджеры центров искусств заботились прежде всего о том, чтобы понравиться плутократам и политикам и разрекламировать своих звезд. Эта опасная политика должна была стать хрупким основанием для будущего музыки. Теперь, чтобы заправлять концертными залами, требовалось лишь шикарно выглядеть в глазах элиты и проявлять достаточную учтивость по отношению к спонсорам.

Учение о спорте, проповедуемое Марком Маккормаком, вложило евангелие алчности и зависти в руки ведущих исполнителей. Соединение классической музыки с голливудскими фильмами, спланированное Питером Гелбом и «Сони», играло ничтожную роль в кинобизнесе и не могло решить насущную проблему восстановления веры общества в исполнительство. Если Мит Лоуф записывал дуэты с Лучано Паваротти, это не означало, что поклонники хэви-металл устремлялись в Ла Скала. Независимо от того, что провозглашали магнаты, музыка не получала никакой выгоды от того, что попадала в руки Билла Гейтса, Норио Оги или Руперта Мердока. Первым видом искусства, обреченным на гибель в мультимедийной трясине, оказалась классическая музыка, вытесненная на периферию общественного внимания и превратившаяся в развлечение для привилегированных классов. В повседневной жизни большинства людей классическая музыка существовала теперь только в виде почти незаметного звукового фона.

Сами средства массовой информации переживали период нестабильности. В зените своего глобального распространения телевидение вдруг начало замечать, что утрачивает ключевую аудиторию. Исследование, проведенное центром Хенли в Англии, показало, что количество часов, проведенных перед телевизором, увеличивалось только в

«культурном подклассе» безработных и низкооплачиваемых.

Представители работающих и образованных слоев населения заполняли свой досуг более полезной деятельностью. Двое из пяти опрошенных жаловались, что телевидение стало «скучным и предсказуемым», а большинство полагало, что оно «ухудшается»11 — и это в одной из наиболее избалованных телевидением стране мира, где корпорация Би-би-си, из чувства гражданского долга и повинуясь парламентским требованиям, потратила четырнадцать миллионов фунтов на экранизацию «Гордости и предубеждения» и двадцать миллионов фунтов на поддержку оркестров.

Тот факт, что культурные классы выключали свои телевизоры, еще не означал катастрофы, поскольку большая часть программ строилась в расчете на достижение высоких рейтингов в массовой аудитории. Однако отчуждение аудитории среднего класса неизбежно должно было привести к ускоренному размыванию и без того неустойчивой приверженности телевидения делу высокой культуры и замещению ее мгновенно окупающимися дневной похотью и ночной наготой.

Избыток каналов и возможность дистанционного управления породили привычку зрителей переключаться с одной программы на другую, почти не вникая при этом в содержание или рекламу. Владельцы каналов и рекламодатели, встревоженные низким порогом скуки, ответили новыми ток-шоу сексуального характера и играми, построенными на алчности. Поднимите руки все, кто спал со своей сестрой и хочет выиграть поездку на Карибские острова! Демонстрация гениталий и их простонародных наименований, совершенно немыслимая на экране до 1980 года, превратилась в базовый ингредиент телевизионной халтуры. Насилие, теоретически допустимое к показу только в то время, когда дети уже спят, показывали в анонсах в перерывах между детскими передачами. Сетевое телевидение, оттесненное и задавленное кабельными и спутниковыми операторами, приобретало все более откровенный бульварный характер.

Несмотря на составлявшиеся еженедельно рейтинги Нильсена и частые социологические исследования вроде того, которое было проведено центром Хенли, вопрос о том, что именно и насколько внимательно смотрят люди, вызывал большие разногласия. Спортивные соревнования, главная приманка последних тридцати лет, теряли свою власть над

умами. В Германии в 1994 году рейтинги трансляций чемпионата ATP снизились на четверть. Открытый чемпионат США потерял одну восьмую зрителей. Австралийцы по необъяснимым причинам утратили интерес к гольфу12. Спорт, как и многое другое на телевидении, тонул в скуке. Телесети осуждали низкий уровень активности и призывали к более коротким перерывам в играх. Они не

могли допустить, что причиной отсутствия рвения у современных спортсменов стали огромные телевизионные заработки, сделавшие их инертными. Деньги средств массовой информации превратили теннис в игру автоматов. «Я не стал бы покупать билет, чтобы смотреть на это», — сказал бывший чемпион мира Иван Лендл13.

В матче между хорватом Гораном Иванишевичем и шведом Штефаном Эдбергом только четыре из двадцати трех сетов длились больше минуты; когда Иванишевич играл с Борисом Беккером, им удалось сделать всего-навсего шестьдесят два удара за два часа. Между эпизодами этого то ли смэша, то ли волейбола игроки утирали пот, пили специальные напитки, ели бананы и явно скучали. Центральное статистическое управление Швеции, внимательно просмотревшее эти матчи, комментировало: «Проблема сегодняшнего тенниса связана с фактором возбуждения, сопровождающего каждую серию победных подач и отбиваний. Возьмите для примера лучшие исполнения сцен в операх и длинных песен [арий]. Они длятся дольше [3-4 минуты], чем соответствующее возбуждение в сегодняшних теннисных матчах»14.

Это сравнение можно признать лестным, но ошибочным. Если спорт оказался настолько неинтересным, что некоторые его виды — например, рестлинг и бильярд — пришлось убрать с телевидения, то музыка, транслировавшаяся по европейскому ТВ, находилась в состоянии трупного окоченения (rigor mortis). Боссы телевизионного искусства были членами тех же клубов и имели те же предпочтения, что и люди, управлявшие оперными театрами и концертными залами. А очень часто оказывалось, что это были те же самые люди. Обоими оперными театрами и центром искусств «Барбикен» в Лондоне руководили выходцы из телевизионных кругов. Так же обстояло дело с франкфуртской «Альте опер», Римской оперой, Израильским фестивалем и с множеством других ансамблей и учреждений по всему миру. Но те, кто ожидал, что приход бывших руководителей средств массовой информации в храмы

«живой» музыки поможет вернуть классику на домашний экран, горько ошибались. Отделы искусств на сетевом телевидении находились в положении нищих пасынков средств массовой информации, им урезали бюджет и выделяли считанные часы. Учреждения искусств приходили на телевидение с шапкой в руке и отчаянием в глазах. Они чувствовали себя попрошайками, надоедающими тем, у кого уже столько просили, и могли надеяться только на холодное утешение и понимание своих невзгод.

На американском телевидении опера могла рассчитывать на минимальное время в системе государственного вещания, но только если

трансляцию полностью оплачивали спонсоры, и она шла «вживую» из «Мет». В Европе государственные организации телевещания чувствовали определенные обязательства перед национальной культурой, но оправданием для производства музыкальных программ служила их предполагаемая ценность, а не какие-либо журналистские или популистские императивы. Все знали, что аудитория будет минимальной, а программа выйдет в эфир поздней ночью, и поэтому можно понять нежелание тратить и без того ограниченные ресурсы на что-либо, в чем принимали участие оркестры. Ведь они требовали почасовой оплаты, а в случае повтора передачи — и повторной оплаты. Главными критериями для заказа музыкальных фильмов стали дешевизна, наличие скрытых форм субсидирования и возможность «приурочить» их к горячему политическому моменту.

И в результате мы получили вялую предсказуемость музыкальных программ, неспособных удержать у экранов даже преданных любителей классики, не то что привлечь новых зрителей. Телевизионные концерты слишком часто превращались в демонстрацию заигранных произведений, исполняемых переутомленными звездами по искусственно созданным поводам. Ицхак Перлман, в тысячный раз за свою карьеру играющий концерт Бетховена, Хосе Каррерас, исполняющий арии из репертуара Марио Ланцы на концерте в честь семидесятипятилетия великого сердцееда. За всеми подобными событиями чувствовалась деятельность агентств и звукозаписывающих фирм, использовавших свои тайные пути для организации передач, благо государственные вещатели предоставляли им право самостоятельного редактирования.

В «Шоу Южного берега», единственном документальном сериале об искусстве, идущем по Независимому британскому

телевидению, был показан слащавый сорокапятиминутный фильм о меццо-сопрано Чечилии Бартоли, снятый и распространенный записывавшей ее компанией «Декка». Би-би-си заключило договор с «Ай-Эм-Джи» о совместном производстве фильма о приятельнице Маккормака Ширли Бесси. Фильмы, снятые Питером Гелбом на «Сони», шли по коммерческому «Каналу 4». Агенты Клаудио Аббадо в «Коламбии» совместно с консорциумом государственных вещателей сняли новогодний концерт Берлинского филармонического оркестра. «Эрато», один из филиалов «Уорнер», снимал своих артистов для французского телевидения. Но эти примеры можно считать проявлениями недостаточной скромности редакторов. Обычно телесеть заказывала музыкальные проекты продюсерам мелких студий и не особенно интересовалась тем, готовилась ли программа при поддержке звукозаписывающих компаний или агентств. Как правило, такая поддержка имела место.

Единственный способ, которым телевидение могло помешать агентам расхваливать своих артистов, состоял в том, чтобы участвовать в производстве музыкальных программ. Правительства Франции и Германии, предпочитавшие этот путь, дошли до того, что учредили совместный канал «Арте» для показа исполнительских искусств. Международный центр музыки (IMZ) в Вене координировал многосторонние музыкальные трансляции. К сожалению, вещателям по разные стороны границ редко удавалось договориться о том, как именно следует делать такие программы. А если и удавалось, то продукция, созданная по рецептам согласительного комитета, выглядела не более свежо и ярко, чем декабрьский день в Дюссельдорфе. Производство фильмов уступило место заключению сделок.

Учитывая все эти ограничения, неудивительно, что музыкальные программы на телевидении выглядели легковесными, невнятными или сомнительными. Явного сокращения музыкальных передач не отмечалось, но «информационная миссия», некогда вдохновлявшая основных вещателей, уступила место необходимости заполнить определенное количество музыкальных часов за как можно меньшие деньги. Би-би-си, наигравшись с музыкальным документальным сериалом, заменило его музыкальной викториной.

В любом случае телевидение оставалось чужеродной средой для акустически насыщенной классической музыки,

доминировавшей когда-то в радиоэфире. В 1990-х годах на ее долю оставались считанные часы, а идея охвата массовой аудитории была безнадежно забыта. В эпоху, когда средняя продолжительность концентрации внимания взрослого человека не превышала двух минут, идеи Артура Джадсона, создавшего первую американскую сеть радиовещания с главной целью пропаганды классической музыки, казались странными и донкихотскими. Телевидение могло изобретать достаточное количество ярких банальностей для заполнения досуга, а звуки музыки в это время таяли в эфире.

Так на какое же будущее могли рассчитывать столпы классической музыки? Крохотная элита имела все основания надеяться на выживание. У Нью-Йоркского филармонического оркестра, скопившего за полтора века приданое стоимостью в сто миллионов долларов, было достаточно средств, чтобы продержаться как минимум еще полстолетия. То же можно было сказать еще о пяти американских оркестрах и о Метрополитен-опере.

В Европе на укрепляющий эликсир государственного финансирования могли рассчитывать филармонические оркестры Вены и

Берлина, амстердамский «Консертгебау» и миланский Ла Скала. В хорошем положении находились оперные театры в Мюнхене, Вене и Берлине. Их благородное происхождение и история считались эмблемой национальной преемственности, и пожертвовать ими значило бы рисковать болезненными политическими потрясениями.

Сами прославленные имена этих учреждений обеспечивали им коммерческий успех с включением в пакеты туристических услуг и договоры о записях. Когда в 1995 году «Сони» резко сократила свое участие в Берлинском филармоническом оркестре, впечатляющая перспектива получения ста восьмидесяти тысяч немецких марок (82 тысячи фунтов) за четыре смены записи на компакт-диск какое-то время находилась под сомнением. Главного дирижера Клаудио Аббадо послали устанавливать связи с новыми филиалами. Впервые на памяти поколения у оркестра появились свободные даты в расписании. И когда музыканты уже думали о том, чтобы заложить свои загородные дома, от «Уорнер» пришла помощь в виде двухсот десяти тысяч немецких марок (95 тысяч фунтов) за каждый диск полного цикла симфоний Брукнера под управлением дирижера Государственной оперы Даниэля Баренбойма. Аббадо был в замешательстве, его потенциальный наследник

ликовал. Вполне обычный бизнес для славной филармонии.

Впрочем, радость в Берлине уравновешивалась разочарованием, царившим в других местах. Экономический аспект сделки с «Уорнер» казался совершенно нереальным с точки зрения других оркестров, вынужденных соглашаться на снижение гонораров своим музыкантам, чтобы получить хоть какие-то записи. Звукозаписывающая индустрия отмахивалась от оркестров второго ряда или предлагала им самые невыгодные условия, но не могла себе позволить пренебрегать громкими и славными именами, которые, словно «роллс-ройс» или «Ролекс», обещали высокое качество или, по крайней мере, могли представлять ценность для снобов. В 1995 году «И-Эм-Ай» потратила более полумиллиона немецких марок на запись тройного концерта Бетховена в Берлине с Баренбоймом, Перлманом, Йо-Йо Ма и филармоническим оркестром; безусловно, эта запись стала самой дорогой из когда-либо сделанных записей инструментального концерта. На переполненном рынке остался один способ записывать классику, объяснял один из боссов «И-Эм-Ай», — создавать как можно больше шума вокруг как можно более громких имен. Уже не имеет смысла записывать Бетховена с лондонским оркестром и яркими молодыми солистами (вы слышите, Уолтер Легг?)16. Однако из каждых трех записей концерта, выпущенных «И-Эм-Ай», две зияли провалами. Казалось, Берлин пресытился

классическими звездами. А тем временем «Декка» запускала новую, рекордную по бюджету запись «Майстерзингеров» с сэром Георгом Шолти, звездным составом исполнителей и несравненным по мощи Чикагским симфоническим оркестром.

Меньшим оркестрам оставалось только с боем добывать себе концерты и записи и планировать ближайшее будущее. Менеджеры пяти ведущих оркестров США признавались, что к концу века не рассчитывают увидеть многие оркестры более низкого ранга в качестве полноценных профессиональных коллективов. В городах с населением менее пяти миллионов человек не было ни экономической потребности, ни общественного желания поддерживать симфонические оркестры. По всей Европе муниципальные оркестры и оркестры радио дошли до крайности, а возможности звукозаписывающей индустрии казались почти исчерпанными. «Не представляю, что я смогу делать лет через пять», — простодушно сказал один из руководителей крупного лейбла «Эй энд Ар».

Музыкальные издатели, организаторы фестивалей,

промоутеры поп-классики, производители роялей и представители всех побочных отраслей, некогда преуспевавших благодаря процветающему искусству, теперь приготовились к его тихому умиранию. Никто не имел четких стратегических планов, выходящих за пределы столетия. Музыкальные бюрократы и антрепренеры причитали о «кризисе», воздевали руки к небу и защищали свою незамысловатую работу.

Если классическая музыка хочет иметь какое-то будущее, достойное стратегического планирования, ей следует перестать мечтать о былой славе и задуматься о своем скромном происхождении. В конце концов, оркестры зародились в лейпцигской кофейне. Барочные оперы исполнялись под камерный аккомпанемент. Композиторы писали в расчете на те силы, которые могли себе позволить они сами или их покровители. Музыкой занимались, не думая о ее экономической выгодности. Большие оркестровые концерты считались роскошью, уделом больших городов в разгар сезона. Странствующие виртуозы вроде Франца Листа и Фрица Крейслера играли в своих турне транскрипции главных тем из новых симфоний и опер, которым еще не скоро предстояло дойти до широкой публики. Уже в двадцатом веке новые партитуры долгое время издавались для малых составов. После Первой мировой войны в Вене Арнольд Шёнберг основал Общество закрытых музыкальных исполнений, в котором симфонии Малера перекладывали для секстетов. Лучше слушать современную музыку в миниатюре, говорил Шёнберг, чем изуродованную несыгранными оркестрами,

подчиняющимися высшему экономическому императиву.

В последовавшую эпоху низких заработков и роста государственной ответственности за искусство сложность стала на какое-то время доступной. В догитлеровском Берлине Эрих Клайбер, как рассказывают, провел перед премьерой берговского «Воццека» сто тридцать семь репетиций, а Otto Клемперер поставил две одноактные оперы Шёнберга и Стравинского в один вечер в пролетарской «Кроль-опере». В 1951 году Клайбер восстановила «Воццека» для английской публики — после чего в течение целых двенадцати лет личная скромность артистов и щедрость государства позволяли представлять широкой аудитории оперы Яначека и ставить «Моисея и Аарона» Шёнберга в Ковент-Гарден. Би-би-си вернула к жизни Малера, выпустив первый в послевоенной Европе цикл симфоний и сделала

главным дирижером Пьера Булеза, чей подстрекательский модернизм напугал французов. Радикально мыслящие немецкие режиссеры взяли на вооружение напористый подход Вальтера Фельзенштейна к постановке опер, вызвав к жизни волну не задумывавшегося о деньгах авангарда. Апофеозом экстравагантности стала опера Бернда Алоиза Циммермана «Солдаты», в которой участвовали двадцать шесть певцов, включая шесть высоких теноров, и оркестр из более чем ста музыкантов.

Премьера этой оперы, разрекламированной как новый «Воц-цек», состоялась в 1965 году в Кельне; затем последовали многочисленные постановки в других городах Германии. Для одной из этих постановок потребовались триста семьдесят семь вокальных репетиций и тридцать три оркестровые. Предполагалось поставить «Солдат» в некоторых зарубежных театрах, в том числе в Ковент-Гарден, но до этого так и не дошло. Времена менялись, поток государственных денег иссякал. «Это опера шестидесятых, — сокрушался ЭсаПекка Салонен, мечтавший дирижировать ею. — Такие произведения в девяностых ставить нельзя»16.

«Солдаты» вошли в скорбный список невозможных для возобновления современных опер, возглавляемый семидневным циклом «Свет» Карлхайнца Штокхаузена и полуэлектронной «Маской Орфея» Харрисона Бёртуисла. К неисполнимым были отнесены также некогда планировавшиеся к постановке в ведущих оперных театрах грандиозные романтические произведения, такие, как «Еврейка» Галеви, «Африканка» Мейербера и «Пенелопа» Форе.

Прогресс в искусстве был возможен только при наличии малозатратной, хорошо субсидируемой среды. Первое условие было уничтожено инфляцией гонораров, второе — потерей официального терпения, вызванной

неприятными шумами и пустыми залами. Субсидии, государственные или корпоративные, требовали обоснования в бюджете. Если публика шарахалась от новаций, финансирование прекращалось. Для того, чтобы модернизм мог выжить во враждебном климате, новые идеи и произведения нуждались в уединенном культивировании где-нибудь вроде шёнберговского Общества. И пусть это не покажется странным, но подобные условия мог обеспечить избранный круг новых почитателей музыки. Если мировая премьера новой работы Бёртуисла будет подана как событие для посвященных, средства массовой информации и

любители музыки снесут стены, чтобы увидеть ее.

Впрочем, пути решения проблем новой музыки пролегали на периферии забот по спасению уже существующих оркестров. Учитывая сокращение продолжительности концентрации внимания, изменение стиля поведения и рост цен на билеты, можно понять причины исчезновения привычки посещения концертов и снижения субсидирования концертной деятельности. Для того чтобы выжить, оркестры должны были научиться быстро адаптироваться к новым условиям. Одним из вариантов решения могла стать идея Эрнеста Флейшмана о создании гибких ансамблей, которые можно было бы расчленять на струнные квартеты и духовые оркестры. Второй вариант — изменение времени начала концертов в интересах удобства публики — предложила Дебора Борда. Все схемы такого рода предполагали новое определение сути деятельности оркестров и введение в действие механизмов, которые придали бы монолитному учреждению большую подвижность, готовность реагировать на меняющиеся требования. Можно сказать, это означало прекращение абонементных концертов по схеме «бери что дают или уходи», и замену их гастролирующими исполнителями, способными добраться до глубинки общества. В качестве вознаграждения за эти перемены оркестры получили бы шанс избежать катастрофы и дождаться лучших дней.

Самая замечательная современная история успешного музыкального возрождения произошла в Австралии, где 8 декабря 1945 года беженец из Вены альтист Рихард Гольднер провел камерный концерт на деньги, полученные им за изобретение застежки-молнии. После напряженных трехмесячных репетиций с друзьями-беженцами, производитель молний поразил неискушенную публику, собравшуюся в полутемном зале консерватории, исполнением, которое было признано «самым подготовленным из всех, когда-либо состоявшихся в Сиднее на памяти старейшего критика». В течение следующих

шести лет Гольднер со своим коллективом объездил всю страну и создал национальную, понятную для простых людей организацию под названием «Musica Viva» («Живая музыка»). С 1955 года «Musica Viva» стала ввозить в Австралию известные коллективы из Европы и Америки, а в качестве солистов с ними выступали местные исполнители. Координация программ с национальной радиовещательной корпорацией Эй-би-си и австралийскими оркестрами

обеспечила разнообразные возможности музицирования по всему континенту. С помощью федеральных субсидий организация ежегодно приобщала к музыке до четверти миллиона школьников, заказывала новые произведения ведущим композиторам и выступила инициатором международного конкурса камерной музыки в Мельбурне.

К 1995 году «Musica Viva» ежегодно проводила до двух тысяч выступлений; общая численность публики дошла до трехсот тысяч человек. Организация стала «крупнейшим мировым антрепренером камерной музыки», но ее программы строились с учетом местных потребностей, отражая вкусы и предпочтения слушателей на территории протяженностью шесть тысяч миль. Когда на конкурсе камерной музыки вручали приз слушателей, фермеры из квинслендской глуши звонили со своих тракторов и высказывали разумные суждения о победителях и побежденных. Помимо своих просветительских достижений, «Musica Viva» помогала обычным австралийцам разобраться в том, что они действительно хотели слушать. В то время как в Америке деятельность «Концертного сообщества», созданного «Коламбией», полностью разладилась из-за проблем, связанных с материальной выгодой, а сеть музыкальных обществ в Англии рушилась из-за слабой организации, «Musica Viva» рука об руку со своей публикой и в полном согласии с вещателями и оркестрами планировала концерты на следующее тысячелетие. Вкусы могли меняться, сборы могли падать, но «Musica Viva» получала постоянную подпитку от своих корней.

Будь «Musica Viva» уникальным явлением, на нее можно было не обращать внимания, как на причуду антиподов. Однако отблески миссии, возложенной на себя страстным творцом «молнии», мерцали и в других спокойных уголках музыкального мира. Участников летнего музыкального фестиваля в Мальборо, что среди зеленых холмов Вермонта, заранее предупреждали, что «никто не должен приезжать сюда с исполнительскими намерениями». Идея фестиваля, основанного в 1951 году высланным немецким пианистом-эмигрантом Рудольфом Серкином в городе, прославившемся благодаря рекламе сигарет, заключалась в том, чтобы молодые музыканты исполняли камерные произведения вместе с уже состоявшимися солистами,

что обеспечивало бы естественную передачу традиций и опыта. Музыка может исполняться и для платной аудитории, но это — не главная забота организаторов; впрочем, обычно

упорядоченное расписание концертов выстраивается само собой, а чистота некоторых из них, сохранившихся в записи, просто поражает. Чтобы почувствовать смысл миссии Мальборо, достаточно услышать как фестивальный оркестр под управлением Пабло Казальса исполняет си-бемоль-мажорную симфонию Шуберта.

За почти полстолетия в Мальборо побывали летом более полутора тысяч музыкантов, а несколько знаменитых квартетов — Кливлендский, Гварнери-квартет, Вермеер-квартет — практически там и сформировались. Когда лето заканчивается, молодые музыканты возвращаются к повседневной гонке, но в их характере и стиле что-то меняется. Послушайте, как играют Йо-Йо Ма и Мюррей Перайя, и вы сразу скажете, что они побывали в стране Мальборо, где на целый сезон замирают время и движение, а музыку исполняют без искусственных добавок. То, что музыкальный фестиваль Мальборо выжил, можно назвать чудом просвещенной благотворительности и преданного руководства, но он выжил и занимает должное место в самом сердце музыкальной Америки. Переживающей временный кризис классической музыке нужно больше таких Мальборо, питающих ее дух, и меньше Зальцбургов и Тэнглвудов, сводящих ее к долларам и центам.

Хотя Мальборо — явление изолированное, свет моральной контркультуры расходится из него по всему миру. Казальс и его помощник Александр Шнайдер перенесли часть этики Мальборо на небольшие европейские фестивали. Венгерский скрипач Шандор Вег проводит подобные мероприятия в английском Корнуолле и вокруг своего дома в итальянском городке Черво.

Тот факт, что летние фестивали могут процветать, не скатываясь в коммерциализацию, ежегодно доказывают и балтийские страны. Создается впечатление, что в каждом населенном пункте Скандинавии проводятся летние музыкальные мероприятия, не требующие больших затрат. Придорожный городок Миккели, в двухстах километрах к северу от финской столицы Хельсинки, привлекает к проведению концертов таких дорогих дирижеров, как Владимир Ашкенази и Валерий Гергиев. Каким образом? Очень простым — ведь каждый артист, уставший от неусыпного дотошного внимания средств массовой информации, нуждается в каком-то летнем убежище и обычно бывает счастлив расплатиться с дружелюбной принимающей стороной безвозмездным выступлением,

приносящим взаимную радость. В идиллическом уединении Миккели,

с его лесами и озерами, с его бесконечным светом, каждое лето происходит обмен музыки на простую дружбу.

Архипелаги идеализма сохранились и внутри самой музыкальной индустрии. Стремительное развитие лейбла «Наксос» Клауса Хаймана показало, как легко сломать систему звезд, если делать хорошие записи малоизвестных исполнителей за разумные деньги. Другие деятели, менее амбициозные, чем гонконгский предприниматель, подрывали эту систему тем, что ставили интересы музыки выше запросов артистов. В марте 1980 года бывший помощник хозяина магазина записей и менеджер маленького лейбла взяли в банке заем в двенадцать тысяч фунтов, чтобы записывать редкие произведения классики на созданной ими фирме «Гиперион». Чтобы свести концы с концами, Тед Перри по ночам работал таксистом. Через год его имя было у всех на устах. Восхищенный песнями на музыку монахини XII века, услышанными им по радио Би-би-си-3, Перри заказал первый альбом Хильдегард фон Бинген с Кристофером Пейджем и хором «Готические голоса». Альбом, названный «Как перо под дуновением Божьим», разошелся тиражом в четверть миллиона и, как любил говорить Перри, «оплатил все мои ошибки»17.

Все было организовано без помпы и излишних усилий. Заняв помещение склада в Элтеме, к юго-востоку от Лондона, Перри разместил производственный офис прямо в центре упаковочного цеха, где диски складывали и рассылали по всему миру. Босс лично помогал упаковывать продукцию. По вечерам Перри чаще всего можно было встретить в Уигмор-холле и других камерных залах, где он искал новые дарования. Именно так он открыл Татьяну Николаеву, забытого гиганта русской пианистической школы, для которой Шостакович написал свои прелюдии и фуги. За два года было продано двадцать тысяч ее записей на трех компакт-дисках. Другой русский пианист, Николай Демиденко, стал первым эксклюзивным артистом «Гипериона» и его главным специалистом по виртуозным романтическим концертам. «Мои самые большие преимущества, — говорил Перри, — это скорость и гибкость. Мне не нужно согласование с международным планирующим комитетом… Если мне приходит в голову какая-то идея, я могу принять решение в ту же минуту»18.

Он заказал Лесли Ховарду исполнение сольных фортепианных произведений Листа в сорока томах, записал огромное количество произведений Перселла, о существовании которых никто не знал, и вернул из полного забвения симфонии английского композитора Роберта

Симпсона. Самое потрясающее, что он сделал, это разрешил пианисту-аккомпаниатору Грэму Джонсону самому распланировать

запись примерно шестисот песен Франца Шуберта на тридцати двух дисках; окончание выпуска этих записей приурочили к празднованию двухсотлетия со дня рождения композитора в 1997 году. Джонсон, пользующийся огромным уважением певцов, с которыми он выступал, пригласил для участия в проекте таких звезд, как Дитрих Фишер-Дискау, Дженет Бейкер, Элли Амелинг, Томас Хэмпсон, Энтони Ролф Джонсон и Джон Марк Эйнсли. «Гиперион» не обещал им звездных гонораров или особого обращения; они пришли, чтобы просто музицировать.

С помощью десяти служащих (некоторые из них поют или играют на его записях) Перри выпускал по восемьдесят дисков в год, его каталог насчитывал шестьсот наименований. К концу 1994 года он ежегодно продавал по девятьсот тысяч дисков, а на некоторых территориях обогнал «Сони» и «Би-Эм-Джи». Со своими двумя или тремя процентами рынка «Гиперион» не мог рассчитывать на соперничество с мировыми лидерами, но многие покупатели искали диски именно этой фирмы, а специализированные магазины часто продавали больше записей «Гипериона», чем прославленных лейблов. Когда представители многонациональных корпораций явились в Элтем, держа наготове чековые книжки, Перри послал их к черту. «Чем я буду заниматься, если продам дело?» — пожал он плечами.

«Гиперион» можно считать типичным примером независимых компаний, росших как грибы в 1980-х годах, и стремившихся восполнить упущения в деятельности крупных звукозаписывающих фирм. В Голландии «Этсетера» записывала вокальный репертуар двадцатого века. Во Франции «Опус 111» возрождала к жизни барочные оратории. Стремление английского лейбла «Чендос» к совершенствованию естественного звучания и к достижению взаимопонимания с хорошими дирижерами позволило выпустить симфонические циклы, которые неоднократно удостаивались наград. Фирма «Це-Пе-О» из немецкого городка Георгсмариенхютте специализировалась на забытых модернистских симфониях. Эти семейные фирмы не могли соперничать с ведущими компаниями, но успешно дополняли их. Ставя музыку на первое место, а артистов — на второе, они возвращали некий здравый смысл в сферу, где исконные приоритеты заслонены погоней за блеском и богатством. Они

находили скромные, часто незаметные способы, чтобы осветить дорогу в сгущавшемся мраке.

В то время как в больших коллективах нарастала напряженность, а будущее музыки казалось все более зыбким, камерность и скромность превращались в добродетель, достойную восхищения. Музыкальный мир неуклонно сокращался. В конечном итоге, в каждой западной стране мог остаться один государственный **оперный** театр и два симфонических оркестра на **каждые десять миллионов** жителей. Задавленная обыденностью, безразличием и собственными смертными грезами музыка взывала хотя бы о крупицах утешения. И перед угрозой страшного конца именно такие скромные предприятия, как «Musica **Viva».** Миккели и «Гиперион», давали классической музыке надежду на возрождение в грядущем тысячелетии.

ФИНАЛ

Отчет коронера1

Вещественное доказательство А

ВЕДУЩИЕ ЛЕЙБЛЫ ЗВУКОЗАПИСИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ2

1. «Полиграм» («Дойче граммофон», «Декка», «Филипс»).

2. «И-Эм-Ай» («Энджел», «Вёрджин», «Классикс фор плежер»).

3. «Уорнер» («Телдек», «Эрато», «Ноунсач», «Финляндия»).

4. «Сони» (бывшая «Си-Би-Эс»).

5. «Би-Эм-Джи» (бывшая «Ар-Си-Эй» плюс «Мелодия», «Дойче гармония мунди», «Конифер».

6. «Наксос».

Эти полуофициальные показатели, собранные в 1992 году, являются самыми достоверными из доступных ко времени публикации. Однако в последующие четыре года «Наксос» обошел все остальные лейблы в Великобритании, Скандинавии и частично — в Азии. К 1996 году он подходил к третьему месту. «Би-Эм-Джи» несколько улучшила положение, догнав «Сони», тогда как «Уорнер» добился больших успехов благодаря «Трем Тенорам II».

Вещественное доказательство В

ВЕДУЩИЕ АРТИСТИЧЕСКИЕ АГЕНТСТВА, 1996.

1. «Коламбия» («Коламбия артистс менеджмент инкорпорейтед»), США.

2. «Ай-Эм-Джи» («Интернэшнл менеджмент груп»), США— Англия.

3. «Ай-Си-Эм» («Интернэшнл креатив менеджмент»), США.

4. Харрисон/Пэрротт, Англия.

5. «Кадзимото концерт менеджмент», Япония.

6. «Стейдж дор менеджмент» (Адуа Паваротти), Италия.

«Коламбия» занимается главным образом знаменитыми дирижерами, «Ай-Си-Эм» — скрипачами. «Ай-Эм-Джи» все больше сосредоточивается на певцах и инструменталистах. Агентство Пэрротта — крупнейшее независимое агентство в Бвропе. «Кадзимото» — крупнейший импортер и представитель классических музыкантов в Азии; его постоянным и равноценным конкурентом является Японский фонд исполнительских искусств Тадацугу Сасаки. Адуа Паваротти обязана своим местом в этой избранной компании феноменальным заработкам своего мужа-тенора и своему влиянию в оперных театрах Италии.

Вещественное доказательство С

СТО САМЫХ ВЫСОКООПЛАЧИВАЕМЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ И ИХ АГЕНТЫ, 1996

Сопрано

Доун Апшоу Ай-Эм-Джи

Чечилия Бартоли Мастроянни

Барбара Бонни Ай-Эм-Джи = Коламбия

Кэтлин Бэттл Коламбия/РУЗ

Кэрол Ванесс Коламбия = Ай-Эм-Джи

Анжела Георгиу Коламбия

Галина Горчакова Мастроянни

Суми ЙоАй-Эм-Джи
Кэтрин Мальфитано
Джесси Норман Коламбия
Елена Прокина Мастроянни, Эллайед
Катя Риччарелли Коламбия
Черил Стьюдер Коламбия
Кири Те Канава (Ай-Эм-Джи, Пэрротт)
Барбара Хендрикс Энгстром (Ай-Эм-Джи)
Мария Юинг(Ай-Эм-Джи)4
Меццо-сопрано/контральто
Агнес БалцаКоламбия/РУ
Анне Софи фон ОттерКоламбия/Ай-Эм-Джи
Тенора
Роберто Аланья Жан-Мари Пуальве, Париж
Пласидо Доминго
Зигфрид Ерузалем (Андерс)
Хосе Каррерас (Ай-Эм-Джи, Коламбия)
Лучано ПаваротиХерберт Бреслин,
Адуа Паваротти
Баритоны/басы
Паата БурчуладзеАсконас
Сергей Лейферкус Мастроянни/Эллайед
Джеймс Моррис Коламбия
Руджиеро Раймонди Коламбия (Ай-Эм-Джи)
Брин Терфел О'Нил
Джон Томлинсон Коламбия
Дмитрий Хворостовский Асконас
Томас Хэмпсон Ай-Эм-Джи
Саймон ЭстесКоламбия/РУ
Скрипачи
Джошуа Белл Ай-Эм-Джи
Максим Венгеров Асконас
Гидон Кремер Ай-Си-Эм
Чо Лянг-Лин Ай-Си-Эм
МидориАй-Си-Эм
Виктория Муллова Коламбия/РУ
Анне-Софи Муттер Коламбия
Йцхак Перлман Ай-Эм-Джи
Исаак Стерн Ай-Си-Эм
Кун Ва Чунг Коламбия
Сара ЧунгАй-Си-Эм
Пианисты
Марта Аргерих Коламбия/РУ
Альфред Брендель Ингпен

Ефим Бронфман Ай-Си-Эм
Евгений Кисин Ай-Си-Эм (Холт)
Мюррей Перайя Ай-Эм-Джи
Иво Погорелич Коламбия/РУ
Маурицио Поллини Коламбия/РУ
Святослав Рихтер (Хоххаузер)
Мицуко УтидаВан Вальсум
Кристиан Циммерман Коламбия
Андраш Шифф
Другие инструменталисты
Юрий Башмет Ван Вальсум
Джеймс Гэлуэй Ай-Эм-Джи
Кронос-квартет
Йо-Йо МаАй-Си-Эм
Мстислав Ростропович Ай-Си-Эм
Эмерсон-квартетАй-Эм-Джи
Дирижеры
Клаудио Аббадо (Коламбия / РУ)
Николаус Арнонкур
Владимир Ашкенази Пэрротт
Даниэль Баренбойм (Холт)
Пьер Булез (Ингпен)
Эдо де Ваарт Пэрротт
Франц Вельзер-Мёст Ай-Эм-Джи
Джон Элиот Гардинер Ай-Эм-Джи
Валерий Гергиев (Коламбия)
Кристоф фон Донаньи Пэрротт
Колин Дэвис Коламбия/РУ
Шарль Дютуа
Карлос Клайбер (Коламбия/РУ)
Джеймс Конлон Коламбия
Джеймс Ливайн Коламбия/РУ
Лорин Маазель
Курт Мазур Коламбия/РУ
Иегуди Менухин (Ай-Эм-Джи)
Зубин Мета
Риккардо Мути (Коламбия/РУ)
Невилл Мэрринер Ай-Эм-Джи
Сейджи Озава Коламбия/РУ
Михаил Плетнев Коламбия/РУ
Андре Превен Коламбия/РУ
Саймон Рэттл Холт (Саломон)
Эса-Пекка Салонен Ван Вальсум
Джузеппе Синополи Коламбия/РУ

Леонард Слаткин Ай-Си-Эм
Юрий Темирканов **Ай-Эм-Джи**
Майкл Тилсон ТомасКоламбия
Бернард Хайтинк Холт (Коламбия)
Мюнг Ван Чунг Пэррот
Риккардо Щайи (Ай-Эм-Джи)
Георг Шолти (Ингпен)
Кристоф Эшенбах Коламбия/РУ
Марис Янсонс Ай-Эм-Джи (Ай-Си-Эм)
Неэме ЯрвиКоламбия
Вещественное доказательство D

МУЗЫКАНТЫ, ПОЛУЧАЮЩИЕ МИЛЛИОН ДОЛЛАРОВ В ГОД

Точно подсчитать доход исполнителей классической музыки невозможно, но в приводимой таблице подсчитано, кто из них заработал больше всего в сезон 1995/96 г. Первые места занимают Три Тенора с исключительно высокими гонорарами за концерт на Кубке мира по футболу и все, с ним связанное. Эта тройка лидирует по годовым показателям, начиная с первого футбольного концерта в 1990 году, причем эта дата совпала со смертью двух предыдущих самых высокооплачиваемых артистов, Герберта фон Караяна и Леонарда Бернстайна. Тот же период оказался весьма удачным и для любимого маэстро теноров, Зубина Меты.

1. Лучано Паваротти 16-18 млн долларов в год (включая долю от концертов Трех Теноров и гонорары за выступления на стадионах).

2. Пласидо Доминго10 млн долларов.

3. Хосе Каррерас10 млн долларов.

4. Зубин Мета6 млн долларов (включая долю от концертов Трех Теноров, новый контракт в Баварской государственной опере и гонорары за выступления в качестве приглашенного дирижера в размере от 15 тыс. в Англии до 40 тыс. долларов в Японии).

5. Ицхак Перлман5,5 млн долларов (сто концертов по случаю 50-летия по 45 тыс. долларов каждый плюс записи).

6. Лорин Маазель4,5 млн долларов (1 млн. долларов в Питсбургском оркестре, 2,7 млн долларов от Баварского радио плюс концерты в качестве приглашенного дирижера и записи).

7. Даниэль Баренбойм3 млн долларов (2 млн долларов плюс 1 млн долларов за руководство Чикагским и Берлинским оркестрами, плюс концерты в качестве приглашенного дирижера и записи).

8. Владимир Ашкенази2.7 млн долларов (работа в Немецком симфоническом оркестре плюс исключительно плотный календарь выступлений в качестве пианиста и дирижера, огромные отчисления от записей).

9. Анне-Софи Муттер2,5 млн долларов (самая высокооплачиваемая женщина-музыкант, колоссальные показатели продаж в Германии, где она получает по 100 тысяч марок за концерт).

10. Клаудио АббадоДолжность в Берлинском филармоническом оркестре плюс многочисленные гастроли и огромное количество записей.

11. Джесси Норман2 млн долларов (самые высокие гонорары в Японии и Зальцбурге).

12. Чечилия БартолиОдин диск с сольным исполнением Моцарта разошелся за год полумиллионным тиражом, но в Италии у нее скромные гонорары — 15 млн лир (7 тысяч фунтов).

13. Сейджи ОзаваТочные показатели дохода неизвестны, но зарплата в Бостоне и Японии плюс записи приносят не менее 2 млн долларов.

14. Курт Мазур1.8 млн долларов (в этом году зарплата в Нью-Йоркском филармоническом оркестре увеличилась вдвое и достигла 1,4 млн долларов плюс выступления в качестве приглашенного дирижера и записи с лейпцигским оркестром «Геванд-хауз»).

15. Мстислав Ростропович1,5 млн долларов (дирижирует и играет на виолончели по всему миру, огромная сумма контракта с «И-Эм-Ай» на сюиты Баха).

16. Джеймс ЛивайнГлавный дирижер Метрополитен-оперы, с июня 1996 г. был выбран дирижировать «Дорожным шоу» Трех Теноров.

17. Кири Те Канава1-1,5 млн долларов (концерты на открытом воздухе с «Ай-Эм-Джи», очень большие концертные гонорары, много записей).

18. Джон Эллиот ГардинерСамый продаваемый дирижер в списке «Дойче граммофон»; успехи в концертных залах несколько ниже.

19. Карлос Клайбер3а пять концертов в Японии получил почти 1 млн долларов; выступает настолько редко, что может назначать любую цену.

20. Черил СтьюдерЗаписала большинство ведущих партий сопрано для ДГ.

21. Эса-Пекка Салонен700 тысяч долларов за работу с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром плюс

руководство Хельсинкским фестивалем, плюс записи на «Сони» и выступления в качестве приглашенного дирижера.

.. и все эти годы по-прежнему продаются

Покойный 2 млн долларов.

Леонард Бернстайн Записи и воспоминания Бернстайна продаются после его смерти вдвое лучше. Его авторские и композиторские права были приобретены в 1995 г. «По-лиграм»; отчисления от записей только в качестве дирижера и пианиста оцениваются в 2,5 млн долларов.

Покойный 1,5 млн долларов.

Герберт фон Караян Отчисления от 900 записей, поступающие от их продажи по самым разным ценам; записи переиздает и лично рекламирует вдова маэстро Элиетт.

Вещественное доказательство Е

НЕКОТОРЫЕ ТЩАТЕЛЬНО СКРЫВАЕМЫЕ, НО ДОСТОВЕРНО УСТАНОВЛЕННЫЕ КОНЦЕРТНЫЕ ГОНОРАРЫ

Приводимые гонорары были выплачены лондонскими оркестрами за два последних сезона. Они позволяют понять настоящую рыночную стоимость ведущих артистов, часто расходящуюся с данными, приводимыми музыкальным бизнесом. Тем не менее политика «выкручивания рук», практикуемая могущественными агентами, искажает ценность некоторых исполнителей. Мало кто может себе представить, что уставший от мирских забот Андре Превен требует в Англии высших гонораров, в семь раз превышающих заработок проникновенного и опытного сэра Чарлза Маккерраса и в четыре раза — зарплату местного «льва» Саймона Рэттла. Мало кто может представить, что самые высокие гонорары за сольные выступления получают стареющий флейтист Джеймс Гэлуэй и скрипач Пинхас Цукерман, уступая только звездам фортепиано Перайе и Поллини. При гонораре в двенадцать тысяч фунтов Поллини зарабатывал 600 фунтов за каждую минуту концерта Бетховена.

Пользуясь соперничеством между оркестрами, агенты ухитрялись продавать одного и того же артиста по разным ценам. В1991/ 1992 гг. один лондонский оркестр платил Поллини одиннадцать тысяч фунтов, а другой — двенадцать; Алексеев получал 1800 и 2100 фунтов; Маккеррас — 2000 и 2700 фунтов соответственно.

Влияние звукозаписывающих фирм очень велико, но мало заметно. Имя Вольфганга Заваллиша не гарантировало

больших сборов, но возможность записей с «И-Эм-Ай» убедила оркестр заплатить ему гонорар намного выше среднего. Японского дирижера Кацудзиро Коидзуми вряд ли можно назвать любимцем публики, но благодаря ему оркестр получил заказ на записи, а за это дирижер получил четыре концерта в лучших лондонских залах и гонорар вдвое больший, чем молодой английский дирижер Марк Уигглсуорт. Такими обходными путями рыночные силы управляют выбором и продвижением

артистов. Насколько заслуженным является их вознаграждение — об этом пусть судят любители музыки.

Размеры гонораров в фунтах стерлингов 1991/1992 1992/1993

Дмитрий Алексеев
2100
Владимир Ашкенази (как дирижер)
7000
8000
Джошуа Белл
2100
Олаф Бер
3000
Пааво Берглунд
3000
Хильдегард Беренс
8500
Кэтлин Бэттл
6500
Франц Вельзер-Мёст
5500
6500
Максим Венгеров
2500
Ханс Вонк
3500
Чарлз Гроувз
1900
Джеймс Гэлуэй
8500
Питер Максуэлл Дэвис
2500
Вольфганг Заваллиш
8500
Найджел Кеннеди

4500
Кацудзиро Коидзуми
1750
Рене Колло
8200
Гидон Кремер
5000
Сергей Лейферкус
3000
Раду Лупу
5000
Чарльз Маккеррас
2000
3000
Иегуди Менухин (как дирижер)
5000
5250

Зубин Мета
9500
10000
Мидори
3250
3500
Шломо Минц
4000
Виктория Муллова
3125
Анне-Софи Муттер
7750
Мюррей Перайя
10000
Маурицио Поллини
12000
12500
Лючия Попп
6500
Андре Превен
14000
Карло Рицци
2000
Геннадий Рождественский
9000
Саймон Рэттл
4000
Кэтрин Стотт
975
1200
Юрий Темирканов
5000
5500
Клаус Тennштедт
10000
10000
Джон Томлинсон
2500
Марк Уигглсуорт
900
Мицуко Утида
3500
Джулиан Ллойд-Уэббер
1867

Бернард Хайтинк
9500
9500
Офра Харной
1100
Барбара Хендрикс
5000
Гюнтер Хербиг
3000
Хор Королевского колледжа
1353
Бригит Фассбендер
4000
Кунг Ва Чунг
4000
Пинхас Цукерман
8500
Андраш Шифф
6000
Джил Шэхем
1500
Петр Яблонский
850
Марис Янсонс
3500
4800

КОММЕНТАРИИ

Предисловие к изданию в мягкой обложке

1* Т. С. Элиот» Полые люди (пер. А. Сергеева).

2 «Classical Music», 3 August 1996. P. 11.

3* **Великая депрессия (Great Depression) — наиболее мрачный и сложный в экономическом отношении период современной истории США, который продолжался с конца 1929 г. до начала 40-х гг. и характеризовался резким спадом производства, неслыханным ростом безработицы и снижением жизненного уровня. Начало Великой депрессии было отмечено всеобъемлющим биржевым крахом 29 октября 1929 г. К 1938 г., на который пришлась кульминация Великой депрессии, безработица составляла 25%, а объем валового национального продукта снизился на одну треть; 85 ООО предприятий обанкротились, лопнуло свыше 5000 банков. Кризис, разразившийся в США, затронул и Европу. На преодоление последствий Великой депрессии была направлена либеральная политика «нового курса»,**

провозглашенная администрацией президента Ф. Д. Рузвельта (1933), которая привела к глубоким изменениям во всех сферах жизни. Последствия Великой депрессии сказывались на американской экономике вплоть до конца XX века.

4 Комментарии по поводу моей книги «When the Music Stops» в интервью журналу «Time Out» (4-12 December 1996).

5* Ройял фестивал-холл (Royal Festival Hall — Королевский фестивальный зал) — один из крупнейших лондонских концертных залов (3400 мест). Построен в 1948-

- 1951 годах для выставки «Фестиваль Британии» в районе Саут-Бэнк (см. прим. **22 к главе 2). Ройял фестивал-холл является резиденцией Лондонского филармонического оркестра. Помимо концертов, здесь проводятся премьеры кинофильмов, ставятся балетные спектакли. В 60-х гг. здание концертного зала было перестроено и дополнено Камерным залом им. Пёрселла (открыт в 1967 г.).** Культурный центр «Барбикен» **(Barbican Centre) представляет собой комплекс театров, кино- и концертных залов, художественных галерей и других учреждений культуры, построенный в одноименном районе лондонского Сити (официально открыт в 1982 г.). Концертный зал Барбикен-холл (2026 мест) является резиденцией Лондонского симфонического оркестра и Гилдхоллской музыкальной школы.**

*6** Шолти (Solti) сэр Георг **(1912-1997), наст. имя и фам. Дьёрдь Штерн (Stern) — английский дирижер родом из Венгрии. Родился в Будапеште. Здесь же получил музыкальное образование, обучаясь у Белы Бартока, Эрнё Донаньи и Золтана Кодая. В двадцатипятилетнем возрасте начал свою дирижерскую карьеру, которая была прервана Второй мировой войной. После войны Шолти дирижировал в Германии и других странах, но известность и признание пришли к нему в 60-х гг., когда он стал музыкальным руководителем театра Ковент-Гарден (1961-1971) и вывел его в число лучших оперных театров мира. С 1969 по 1991 г. Шолти возглавлял Чикагский симфонический оркестр. Одновременно с этим в 1979-1983 гг. он занимал пост главного дирижера Лондонского филармонического оркестра.**

7* Рэттл (Rattle) сэр Саймон **(р.1955) — английский дирижер, один из самых артистичных и разносторонних музыкантов своего поколения. Впервые выступил на дирижерском подиуме в пятнадцать лет. Лауреат конкурса дирижеров в Борнмуте (1974). В 1980 г. возглавил**

Бирмингемский симфонический оркестр, который под его руководством стал одним из ведущих симфонических коллективов Англии. В 1977 г. дебютировал в Глайндборне, а в 1979 — в США (с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром). В 1999 г. был избран главным дирижером Берлинского филармонического оркестра. Выступает с ведущими симфоническими и оперными коллективами разных стран.

*8** «Дойче граммофон» (Deutsche Grammophon Gesellschaft) — старейшая и одна из самых крупных в мире фирм звукозаписи. Основана в 1898 г. в Ганновере братьями Э. и Й. Берлинерами. Особенно широко деятельность фирмы развернулась после

Второй мировой войны. С конца 40-х гг. ДГГ выпускает на разного рода звуконосителях большое количество записей классической музыки в исполнении ведущих музыкантов и коллективов. Имеет отделения и дочерние предприятия в ряде стран мира.

*9** «И-Эм-Ай» (EMI—аббревиатура от Electric and Musical Industries, Ltd) — электротехнический концерн, предприятия которого, наряду с аудио- и видеозаписями, производят радиоэлектронное оборудование, телевизионные системы, сложную медицинскую аппаратуру, бытовую радиотехнику и проч. Основан в 1931 г. как звукозаписывающая компания, возникшая в результате слияния английского филиала американской «Columbia Graphophone Company» и лондонской «Gramophone Company» (1897), у истоков которой стоял пионер грамзаписи Э. Берлинер. Принадлежащий EMI всемирно известный лейбл «His Master's Voice», на котором изображена собака, сидящая перед раструбом граммофона, с самого начала XX века специализировался на записях классической музыки в исполнении выдающихся музыкантов. Уже в 1903 г. на 40 односторонних дисках этой фирмой была осуществлена первая в мире полная запись оперы («Эрнани» Верди), а через несколько лет и симфонии. Существующий ныне специализированный концерн «EMI Group Ltd.» имеет отделения и представительства в 80 странах и является одной из трех крупнейших музыкально-издательских фирм мира.

10 «Daily Telegraph», 9 November 1996, p. 52.

11 Из выступления Роба Эдвардса (Rob Edwards) в Амстердаме 21 ноября 1996 г.

12 См.: Nichtkäufer Motivation // «Süddeutsche Zeitung», 29 Juni 1996.

13* Sovrintendente (um.) **— административный руководитель оперного театра, директор.**

14 Аланья (Alagna) Роберто **(р.1963) — французский певец (тенор), итальянец по происхождению. В1989 г. дебютировал в партии Альфреда в Монпелье. Через год с большим успехом пел эту же партию в Ла Скала. В 1992 г. состоялся его дебют в Ковент-Гарден (партия Рудольфа), а в 1995 г. он уже пел Герцога и Неморино в Венской государственной опере. В следующем году он покорил Париж (Дон Карлос в театре «Шатле») и, наконец, дебютировал в Метрополитен-опере (партия Рудольфа, с Анджелой Георгиу, ставшей его женой, в роли Мими). Аланья — один из самых востребованных певцов своего поколения, выступает на ведущих оперных сценах мира, много концертирует и записывается**

*15** Георгиу **(Gheorghiu)** Анджела **(р.1965) — румынская певица (сопрано). Ее дебют на оперной сцене состоялся в 1989 г. в Бухаресте. В 1992 г. она пела в Венской опере (Адина в «Любовном напитке») и в Ковент-Гарден (Церлина в «Дон Жуане»). Триумфальный успех принесла певице партия Виолетты, спетая в 1994 г. на сцене Ковент-Гарден (дирижер Г. Шолти). Спектакль был записан на видео- и компакт-диск. В том же году А. Георгиу дебютировала в Метрополитен-опере.**

16* Гастрольный ансамбль, объединяющий Лучано Паваротти, Пласидо Доминго и Хосе Каррераса.

КОГДА ЗАМОЛКАЕТ МУЗЫКА...

Глава 1. Секс, ложь и видеодиски

1 Интервью с автором, ноябрь 1983 г.

*2** Перлман (Perlman) Ицхак **(р.1945) — израильский скрипач, один из самых ярких современных интерпретаторов классического скрипичного репертуара. Выступать начал очень рано и к десяти годам уже имел богатую концертную практику. С 1958 г. обучался в Джульярдской школе у И. Галамяна. В 1963 г. дебютировал в Карнеги-холле. Из-за перенесенного в детстве полиомиелита играет сидя.**

3 Интервью с автором, май 1995 г.

*4** Альберт холл (Royal Albert Hall) — лондонский концертный зал, один из крупнейших в мире (свыше 5000 сидячих мест; расчетная вместимость — до 10 ООО зрителей). Построен в 1867-1871 гг. Здесь расположена лондонская резиденция Королевского филармонического оркестра. С 1941 г. Альберт-холл стал местом проведения ежегодных общедоступных симфонических «Променад-концертов». Помимо концертов здесь также проводятся кинофестивали, спортивные соревнования, балы я другие массовые мероприятия.

*5** Озава (Ozawa) Сейджи (р.1935) — японский дирижер. Учился и первые шаги в профессии сделал в Токио, а затем совершенствовался в Тэнтлвуде, Париже и Берлине у Л. Бернстайна, Ш. Мюнша и Г. фон Караяна. Приобрел известность темпераментной и масштабной интерпретацией классического симфонического репертуара. В 1970-1976 гг. возглавлял симфонический оркестр Сан-Франциско; с 1973 г. — главный дирижер Бостонского симфонического оркестра. Выступает с ведущими коллективами мира, а также и как оперный дирижер. В 1994 г. в Тэнтлвуде открылся концертный зал им. Озавы.

*6** Мути (Muti) Риккардо (р.1941) — итальянский дирижер. В 1968-1980 гг. — главный дирижер симфонического оркестра фестиваля Флорентийский музыкальный май. С 1971 г. регулярно выступает на Зальцбургских фестивалях. В 1973-1982 гг. возглавлял лондонский оркестр «Новая филармония», в 1980-1992 гг. был главным дирижером Филадельфийского симфонического оркестра. С 1986 г. — музыкальный руководитель театра Ла Скала. Славится интерпретацией итальянских опер и австро-немецкой симфонической музыки.

*7** Лиеайн (Levine) Джеймс (р.1943) — американский дирижер и пианист. Учился в Джульярдской школе (в том числе у Розины Левин). В 1964—1970 гг. работал дирижером-ассистентом в Кливлендском симфоническом оркестре. В 1971 г. дебютировал в Метрополитен-опере, и с тех пор вся его дальнейшая деятельность связана прежде всего с этим театром. В 1973 г. Ливайн стал его главным дирижером, в 1976-м — музыкальным руководителем, а в 1986 — художественным руководителем. С 1975 г. он регулярно выступает на Зальцбургских фестивалях, а с 1982 г. — в Байрёйте. Помимо этого Ливайн большое внимание уделяет симфонической музыке, дирижируя, в качестве приглашенного, ведущими оркестрами США и Европы. Он

также возглавляет Мюнхенский филармонический оркестр и парижскую «Опера-Бастилия». Репертуар Ливайна включает оперную и симфоническую музыку разных эпох и стилей — от венских классиков до Дж. Кейджа.

8* **Клайбер (Kleiber) Карлос (р.1930) — австрийский дирижер, сын Эриха Клайбера. Вырос и обучался музыке в Буэнос-Айресе, где его семья находилась в эмиграции. После Второй мировой войны работал в оперных театрах Европы (в том числе в Цюрихе и Штутгарте). С начала 1970-х гг., не занимая официальных постов, выступает со многими оркестрами в качестве приглашенного дирижера, дирижирует оперными спектаклями в Вене, Байрёйте, Милане, Лондоне, Нью-Йорке.**

9* **«Опера-Вастилия» («Opera-Bastille») — крупнейший оперный театр Франции (2700 мест). Здание, расположенное на площади Бастилии в Париже, построено в современном «функциональном» стиле по проекту архитектора Карлоса Отта. Открытие театра состоялось 13 июля 1989 г., в двухсотую годовщину со дня падения Бастилии и начала Великой французской революции. Театр входит в Объединение национальных театров Франции и, наряду с «Гранд-Опера», является одной из двух сценических площадок Парижской оперы (Национальной академии музыки и танца). В «Опера-Вастилия» ставятся преимущественно оперные спектакли..**

10* **«Музикферайн» («Музыкальный союз») — резиденция венского «Общества друзей музыки», один из центров музыкальной жизни Вены. В здании «Музикферайна», построенном по проекту архитектора Теофила Ханзена в** 1867-1870 **гг. и торжественно открытом** 6 **января** 1870 **г., находятся: большой концертный зал (Großer Musikvereinssaal) на** 1950 **мест, обладающий великолепной акустикой; камерный зал им. Брамса (Brahmssaal) на** 750 **мест, открывшийся в** 1870 **г. как «малый зал» концертом Клары Шуман; зал им. Готфрида фон Айнема (Gottfried-von-Einem-Saal), предназначенный для**

музыкальных вечеров и лекций, а также «Вилар-зал» (Vilar-Saal) на 400 мест, который предполагается открыть в 2003 г. после основательной перестройки и реставрации всего комплекса. В настоящее время здесь дается около 500 симфонических и камерных концертов в год. Помимо концертных залов в комплексе «Музикферайна» расположены Оркестровый и Певческий союзы «Общества друзей музыки», а также его библиотека и архив. Здание «Музикферайна»

является, кроме того, резиденцией Венского филармонического оркестра.

11 Из интервью Роналда Уилфорда, данного автору.

12 Источник: ASOL-92 и личные сведения.

13 Источник: данные статистического бюро «Opera America».

14* Карнеги-холл (Carnegie Hall) — название нескольких концертных залов в США, сооруженных при финансовой поддержке Эндрю Карнеги. Обычно под этим названием подразумевается крупнейший и самый знаменитый из них — Карнеги-холл, построенный в 1891 г. в Нью-Йорке на пересечении 57-й улицы и Седьмой авеню (2784 места). После перестройки, осуществленной в 1986 г., к нему примыкает одноименный камерный зал (Carnegie Recital Hall) на 283 места, используемый для выступлений солистов-дебютантов, а также для концертов камерной и этнографической музыки. Едва ли не с самого своего открытия 5 мая 1891 г. (на этом концерте дирижировали П. И. Чайковский и Вальтер Дамрош) нью-йоркский Карнеги-холл стал (и продолжает оставаться) самой престижной и самой желанной концертной площадкой для многих музыкантов и музыкальных коллективов не только в США. Выступление в Карнеги-холле — знаковое событие, своего рода ритуал посвящения в «избранные», мандат, подтверждающий высокие профессиональные достоинства артиста и открывающий перед ним двери концертных залов всего мира.

15 Частная информация.

16 Информация получена от Джона Уэббера из «Ай-Эм-Джи».

*17** «Четыре свадьбы и одни похороны» («Four Weddings and a Funeral») — кинокомедия Майка Ньюэла с участием английского актера Хью Гранта (1994). Премия «Золотой глобус» (1995).

18 См.: «The supply of recorded music». Papers presented to Parliament, June 1994.

19* CD-ROM (compact disc read-only memory) — оптический диск с записью, предназначенной «только для чтения». Как и на обычном компакт-диске (или аудио-CD), информация, записанная на CD-ROM, не может быть каким-либо образом изменена или стерта — ее можно только «читать». Но в отличие от аудио-CD, содержащих однородную аудиоинформацию, на CD-ROM записывается обычно смешанная — аудио-, видео- и текстовая информация, для «чтения» и обработки которой необходимы компьютерные

устройства. Появление CD-ROM открыло возможность выпуска мультимедийных записей музыкальных спектаклей, концертных выступлений и проч.

CD-I (compact disc interactive) — аббревиатура, обозначающая технологический стандарт процессов записи, воспроизведения и изготовления CD-ROM.

Глава 2. День, когда умерла музыка

1* Мидори (Midori), собственно Мй Дори Гото (Goto) (р.1971) — японская скрипачка. Училась у своей матери, а затем, по настоянию Исаака Стерна, была принята в Джульярдскую школу. В одиннадцать лет дебютировала в концерте с Нью-Йоркским филармоническим оркестром; в 1990 г. дала свой первый сольный концерт в Карнеги-холле. Выступает с самыми известными оркестрами и дирижерами Европы и США.

2* Муттер (Mutter) Анне-Софи (р.1963) — немецкая скрипачка. В 1976 г., выступая в Люцерне, обратила на себя внимание Г. Караяна, с которым в последующие годы часто выступала и записала ряд скрипичных концертов. В 1977 г. дебютировала на Зальцбургском фестивале, а три года спустя — в США. Сегодня Анне-Софи

Муттер — зрелый музыкант, обладающий собственной манерой интерпретации как классического скрипичного репертуара, так и музыки XX века, в том числе произведений, написанных специально для нее разными композиторами.

3* Имеется в виду так называемая «флэш-карта» — новый вид компьютерной памяти.

4* Начинавший как один из наиболее ярких представителей послевоенного западноевропейского «авангарда», прошедший искус серийной техники, алеаторики, «инструментального театра», электронной музыки и пр., сам воспитавший таких ниспровергателей традиций, как С. Райч, В. Глобокар и Л. Андриссеи, Лучано Берио (1925-2003), войдя в зрелый возраст, во все возрастающей степени переходил от творчества продуцирующего к творчеству репродуцирующему, так или иначе воспроизводящему уже накопленные музыкальной культурой идиомы, стили и даже отдельные произведения. Этот поворот отчетливо наметился в 1962—1972 гг. Наиболее значительные произведения, созданные в этот период, это уже, собственно, не столько музыка самого Берио, сколько принадлежащая его перу современная музыка о музыке прошлого, написанная в характерной для постмодернизма коллажной манере. Такова его «Sinfonia» (1968), третья часть

которой представляет собой грандиозный полистилистический коллаж из музыки композиторов всех эпох на фоне скерцо из Второй симфонии Малера; такова же его «Opera» (1970) — своеобразный этюд на тему об упадке оперного жанра и всей западной буржуазной цивилизации; таков же и несколько позже созданный «Хор» (1976), являющий собой некую антологию песен разных народов, призванную, по мысли композитора, отразить духовные искания современного человечества. К концу XX века Берио все чаще переходит к прямому истолкованию конкретных музыкальных произведений, заново аранжируя музыку Малера, Монтеверди, Фрескобальди, Брамса, Боккерини, Фальи и др., «восстанавливает» Десятую симфонию Шуберта («Rendering», 1989), «пересочиняет» оперу Монтеверди «Орфей» («Orfeo II», 1984), и «Заиду» Моцарта («Vor, während, nach Zaïde», 1995, с характерным авторским определением жанра: «комментарий к неоконченной опере Моцарта»). В этом же русле находится и упоминаемая Н. Лебрехтом аранжировка «юношеской скрипичной сонаты Рихарда Штрауса».

И в том, что именно в этом «концерте, завершающем все концерты» века (так сказать, «под занавес» уходящего столетия), в качестве мировой премьеры прозвучала именно эта пьеса именно этого композитора (да еще под его управлением), видится не просто желание поскорее «отделаться» от «слишком нервного, изобилующего сплошными конфликтами и неприятностями» периода в жизни человечества, но, напротив, всеобъемлющий художественный символ XXвека, начавшегося в искусстве с безоглядного ниспровержения всего и вся и закончившегося постмодернистским «плюсквамперфектом» — ностальгической реставрацией всего «давно прошедшего».

5* Н. Лебрехт полемизирует здесь с известным тезисом канадского культуролога Маршалла Мак-Люэна, утверждавшего, что «само средство и есть послание» («the medium is the message»), что, иными словами, средства коммуникации сами по себе оказывают гораздо большее воздействие на поведение людей, характер их мышления и культуру, нежели то, что они передают. См.: McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Lnd., 1964.

6* Автор не осведомлен о действительном положении дел. Советские артисты готовили с помощью кипятильников и электроплиток, иногда — электроутюгов. Когда сто человек, придя после концерта, одновременно включали свои

«кухонные» агрегаты, в некоторых гостиницах отключалось все электричество. О скандалах такого рода сообщалось в местной прессе.

*7** Национальный фонд развития искусств **(National Endowment for the Arts, сокр. — NEA) — одно из двух подразделений Национального фонда искусств и гуманитарных наук (National Foundation of the Arts and the Humanities), учрежденного федеральным правительством в 1965 г. в рамках программы реформ «Великое общество». Деятельность фонда, во главе которого стоит Национальный совет из 26 человек, назначаемых президентом США, заключается в**

распределении грантов среди деятелей искусства и некоммерческих художественных и образовательных учреждений, а также в стимулировании долевого участия частных фондов в финансировании художественных проектов. Бюджет первого года существования NEA составлял 2,5 млн. долларов, но к 1992 г. достиг почти 176 млн. долларов. Во второй половине 90-х гг. NEA и его руководство неоднократно подвергались критике со стороны Конгресса. Результатом слушаний 1996 г. стало предложение Конгресса на два года прекратить финансирование NEA. Палата представителей даже объявила о плане закрытия фонда. Этот план, однако, не был реализован, хотя Конгресс запретил финансирование индивидуальных проектов и сократил бюджет фонда до 99,5 млн. Впрочем, уже к 2003 г. бюджет вновь увеличился и достиг 115,7 млн. долларов.

8* Журнал «Мьюзикл Америка» с конца 90-х гг. выходит в электронном варианте по адресу: www.musicalamerica.com.

***9* Lipman S. Music and More. Evanston, 1992. P. 25.**

10 Интервью с автором, декабрь 1993 г.

11* Имеется в виду традиционная трехчастная структура симфонического концерта: сначала оркестровая пьеса средних масштабов (увертюра, симфоническая поэма), затем произведение для солиста с оркестром, а после перерыва — симфония или иной крупный оркестровый опус.

12* Имеется в виду английский историк Эдуард Гиббон (1737-1794), который в своем многотомном труде «История упадка и разрушения Римской империи» (1773-1788) самым подробным образом проследил развитие событий на последнем этапе истории Древнего Рима.

***13** «Nessun dorma» — ария Калафа из оперы Дж. Пуччини «Турандот».**

***14** «Ай-Эм-Джи» (IMG — аббревиатура от International**

Management Group) — международное агентство по менеджменту и маркетингу в сфере спорта, исполнительских искусств, развлечений и отдыха. Основано в 1960 г. Марком Х. Маккормаком (McCormack). Агентство представляет спортсменов, музыкантов, музыкальные и театральные коллективы, писателей, топ-моделей; организует теннисные и иные спортивные соревнования, музыкальные фестивали, гастроли; создает и распространяет телевизионные программы; управляет лицензиями и правами на трансляцию многих международных спортивных, культурных, художественных и развлекательных мероприятий, консультирует менеджмент в исполнительских искусствах. Агентство имеет 85 отделений в 35 странах мира. Подробнее об агентстве н его основателе см. главу 13 наст. издания.

15 Интервью с автором, июнь 1991 г.

16 «Opera Now», August 1995. P. 15; письмо Д. Ивза из Престона.

17 Интервью с автором, август 1991 г.

18 См.: BPI market information bulletin. 26 February 1993.

*19** Кронос-квартет (Kronos Quartet) — американский струнный квартет в составе: 1-я скрипка — Дэвид Харрингтон; 2-я скрипка — Джон Шерба; альт — Хэнк Дат; виолончель — Джоан Жанрено (в 1999 г. ее сменила Дженифер Калп). Официальной датой основания квартета считается 1978 г., когда «Кронос» на два года стал резиденц-квартетом Миллс-колледжа в Окленде. Но первый концерт коллектива, собранного Д. Харрингтоном, состоялся в Сиэтле в 1973 г. С тех пор музыканты, не имевшие «постоянного места жительства», регулярно собирались для разовых выступлений. В 1980 г. ансамбль перебрался в Сан-Франциско. Помимо блестящего и разностороннего мастерства, музыканты квартета славятся своим нетрадиционным отношением к репертуару, манере звукоизвлечения и интерпретации, сценическому поведению и внешнему виду, напоминающему скорее рок-группу, и многому другому. За тридцать лет квартет осуществил премьеры более 450 произведений, специально написанных или аранжированных для «Кроноса» современными композиторами, среди которых Элиот Картер, Джон Кейдж, Терри Рай-ли, Мортон Фелдман (исполнение его Второго квартета длилось пять часов без перерыва), Филип Гласс, Стив Райч, Джон Адамс, Хенрык Гурецкий, Софья

Губайдулина, Астор Пьяццолла, Тан Дун и др. Наряду с современной «академической» музыкой квартет исполняет

собственные аранжировки джазовой, популярной и рок-музыки, а также музыку стран Азии, Африки и Латинской Америки, выступая в ансамбле с традиционными музыкантами из этих регионов.

20* Чипсайд (Cheapside) — улица офисов в северной части Лондона; в Средние века на этом месте находился главный рынок города.

21 Интервью для передачи Би-би-си «Нет денег, нет и музыки», 1994 г.

22* **Саут-Бэнк (South Bank — Южный Берег) — район на южном берегу Темзы в Лондоне, где расположен отстроенный в послевоенные годы одноименный культурный центр, который представляет собой большой комплекс поддерживаемых правительством и общественными организациями учреждений культуры. В него, в частности, входят Ройял фестивал-холл, Куин Элизабет-холл, Концертный зал им. Пёрселла, Национальный театр, Галерея Хейуарда, Национальный Дом кино с музеем при нем, Библиотека поэзии и др.**

23 **Attali J. Nois: The Political Economy of Music. Manchester, 1985. P. 118.**

24* Имеется в виду сцена танца Саломеи.

25 HOR. P. 150.

26 ASOL-92, A1-A2.

27 Интервью с автором, 1992.

28 «Classical Music» 13 March 1993. P. 3.

29 ASOL-92. P. 11-13; Mayer M. The Met: 100 Years of Grand Opera. London, 1983. P. 335; «Opera News», Oktober 1992. P. 4.

30* **Слаткин (Slatkin) Леонард (р.1944) — американский дирижер и композитор. Учился в Джульярдской школе. Дебютировал в 1966 г. С 1968 г. работал с симфоническим оркестром Сент-Луиса, став в 1979 г. его главным дирижером. В 1996 г. возглавил Национальный симфонический оркестр в Вашингтоне, а с 2000 г. — симфонический оркестр Би-би-си. Исполняет обширный репертуар, активно пропагандируя современную американскую музыку. 31 Интервью с автором, июнь 1992.**

32 **White E. W. The Rise of English Opera. London, 1951. P. 204.**

МЕНЕДЖЕРЫ

Глава 3. Рождение системы звезд

1* **Бах возглавил лейпцигскую Collegium musicum в мае 1729 г. и руководил «музыкальным содружеством» до весны 1737 г., а затем, после перерыва, с осени 1739 г. до начала 40-х гг. Местом выступлений этого коллектива, состоявшего в основном из учащихся, стала кофейня Готфрида Циммермана, находившаяся на Катаринен-штрассе. Летом концерты проходили по средам с 4 до 6 часов в циммермановском саду, а зимой — по пятницам, с 8 до 10 вечера в помещении самой кофейни. См.: Документы жизни и деятельности И. С. Баха. М., 1980. С. 81-84.**

«Кофейная кантата» впервые была исполнена в кофейне Циммермана предположительно в 1734 г. См.: Brockhaus H. A. Europäische Musikgeschichte. Bd. 2. Berlin, 1986. S. 403.

Непосредственной связи между выступлениями возглавлявшейся Бахом Collegium musicum и «Гевандхауз-концертами», начало которых принято датировать 1781 г., нет. Несомненно, однако, что музыканты, игравшие с Бахом, могли участвовать в так называемых «Больших концертах», с 1743 г. устраивавшихся лейпцигским книготорговцем Иоганном Гладичем (Gladitzsch), которые предшествовали концертам в Гевандхаузе.

2 Hogwood, p. 70.

3* Чарльз Бёрни. Цит. по: Hogwood, p. 230.

4* Иоганн Кристиан Бах (1735-1782), которого называли не только Лондонским, но и

Миланским Бахом, переехал в Лондон в 1762 г. Через три года совместно с известным гамбистом и композитором К. Ф. Абелем он учредил публичные абонементные концерты — так называемые «Концерты Баха-Абеля» (Bach-Abel-Concerts). Первый концерт состоялся 23 января 1765 г. в Карлайл-хаусе на Сохо-сквер. В 1768-1773 гг. концерты проходили в зале

«Олмэк-холл», а с 1774 года — вновь в Карлайл-хаусе. Хотя цена абонемента была достаточно высокой (5 гиней), «Концерты», по свидетельствам современников, привлекали много посетителей и далеко не всегда были убыточными. Они просуществовали до смерти Баха в 1782 г. и сыграли значительную роль в развитии музыкальной жизни английской столицы, хотя и не принесли ему материального достатка. См.: Stanford T. Ch. John Christian Bach. London, 1929.

5* Первый «Духовный концерт» (Concert spirituel), организованный придворным композитором Анн Даникан-Филидором (1681-1728), состоялся в воскресенье, 18 марта 1725 г. в специально переоборудованном для этой цели Швейцарском зале Тюильрийского дворца. Основу его программы составили два больших многоголосных мотета Лаланда («Confiteor» и «Cantate Domino»), а также concerto grosso Корелли «Рождественская ночь», исполненные лучшими артистическими силами Парижа. Выдумка Филидора, скрасившая скуку великопостных дней, так понравилась придворным, что Людовик XV повелел проводить такие концерты ежегодно. Первоначально в них исполнялась только духовная музыка, и лишь впоследствии в программы стали включаться светские инструментальные и вокальные произведения.

6 Chouquet G. Concerts spirituels // Grove's Dictionary of Music and Musicians. 1st edition. London, 1889.

*7** Соломон (Заломон; Salomon) Иоганн Петер (1745-1815) — немецкий скрипач, композитор и антрепренер. С 1781 г. жил в Лондоне, где, среди прочего, организовал так называемые «Концерты Саломона».

8 Wyzewa Th.. Introduction to the Sénart edition of Clementi's sonatas.

9 Письмо к мисс Пенни из Веймута, выставленное на аукционе Сотби 28 мая 1993 г.

10* «Atheneum», 26 July 1902. Упоминаемый Клементи контракт был подписан 20 апреля 1807 г. Согласно ему, Бетховен передавал М. Клементи для издания в Англии три струнных квартета ор. 59, Четвертую симфонию ор. 60, увертюру к «Кориолану» ор. 62, Концерт для скрипки с оркестром ор. 61 и переложение этого же концерта для фортепиано. См.: Письма Бетховена. 1787-1811. М., 1970. С. 467-468.

11 Thayer's Life of Beethoven / Ed. by Elliot Forbes. Princeton N. J, 1969. P. 468-469. 12* «Общество концертов Парижской консерватории» (Societe des Concerts du

Conservatoire), и поныне играющее заметную роль в музыкальной жизни города, было основаир Ф. А. Хабенеком в 1828 г. Он же возглавил оркестр «Общества», ставший под его руководством одним из лучших симфонических коллективов Европы. Концерты «Общества» проходили в зале на Меню-Плезир, а позже — в Театре Елисейских Полей.

13* **«Общество друзей музыки» (Gesellschaft der Musikfreunde) было основано в Вене Йозефом (Игнацем) фон Зонляйтнером и Фанни фон Арнштайн в 1812 г. С самого своего основания и по сей день «Общество» играет значительную роль в развитии австрийской музыкальной культуры. В 1812 г. «Общество друзей музыки» открыло певческую, а в 1819 г. — скрипичную школы, преобразованные в 1821 г. в консерваторию, первым директором которой стал Сальери (с 1908 г. именуется Высшей школой музыки и исполнительских искусств). Свою исполнительскую деятельность «Общество» начало с грандиозных постановок генделевских ораторий в благотворительных целях, но уже с 1815 г. перешло к организации концертов. Первоначально любительский оркестр «Общества» давал 4-6 публичных концертов в год и, кроме того, устраивал для членов «Общества» закрытые вечера, на которых исполнялись новые сочинения. Позже любительский оркестр был заменен профессиональным, и с 1840 г. началась его нерегулярная, а с 1858 г. — регулярная концертная деятельность, ставшая особенно интенсивной после переселения «Общества друзей музыки» в новое, специально для него построенное здание «Музикферайна» (1870). Оркестром**

«Общества» в разные годы дирижировали такие музыканты, как Л. Зонляйтнер, И. Хербек, А. Г. Рубинштейн, И. Брамс, Х. Рихтер, Ф. Лёве, Ф. Шальк и др. В 1858 г. при «Обществе» был основан «Певческий союз» (Singverein), и сегодня остающийся лучшим хором Вены.

*14** Венский филармонический оркестр (Wiener Philharmoniker) **был создан музыкантами оркестра придворной оперы по инициативе композитора и дирижера О. Николаи, критика и издателя А. Шмидта, скрипача К. Хольца и поэта Н. Ленау. Первый концерт состоялся 28 марта 1842 г. под управлением О. Николаи. В оркестре и по сей день традиционно играют только музыканты Венской государственной оперы, для которых с самого начала при коллективе был создан пенсионный фонд. Руководит деятельностью оркестра комитет в составе 10 человек. В 1860**

г., когда оркестр возглавил Otto Дессоф, впервые был введен принцип выборности должности главного дирижера. Тогда же сложились и основные организационные формы работы оркестра, сохранившиеся и в настоящее время: оркестр ежегодно дает цикл из восьми воскресных абонементных концертов, которым предшествуют традиционные открытые репетиции. Эти концерты повторяются по понедельникам. Кроме того, ежегодно проводятся: концерт памяти О. Николаи, праздничный новогодний концерт из произведений венской легкой музыки и ряд в неабонементных концертов. С 1870 г. концерты Венского филармонического оркестра проходят в Большом зале венского «Музикферайна» в дневное время. В разные годы оркестром руководили: О. Дессоф (1860-1875), Х. Рихтер (1875-1898), Г. Малер (1898-1901), Ф. Вейнгартнер (1908-1927), В. Фуртвенглер (1927-1930, 1938-1945), Г. Караян (1956—1964). С 1925 г. коллектив является официальным оркестром Зальцбургских фестивалей.

15* Организационное собрание Филармонического симфонического общества Нью-Йорка (Philharmonie Symphony Society of New York) — зародыша будущего Нью-йоркского филармонического оркестра — состоялось 2 апреля 1842 г. В образовавшийся кооператив вошли 50 музыкантов, которые платили взносы и в дальнейшем делили доходы между пайщиками. Первый сезон нового коллектива, предусматривавший 4 выступления, открылся концертом 7 декабря того же года.

16 Hellsberg C. Demokratie der Könige: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker. Zürich, 1992. S. 11.

17* Легенда о том, что Паганини сидел и каторжной тюрьме по обвинению в убийстве, впервые была изложена в книге Стендаля «Жизнь Россини». См.: Стендаль. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М., 1959. С. 548.

18 Schwarz B. Great Masters of the Violin. London, 1964. P. 181.

19 Pulver J. Paganini, the Romantic Virtuoso. London, 1936. P. 217.

20 Courcey G. I. G. de. Paganini, the Genoese. Vol. 2. Norman, 1957. P. 101.

21* Поддавшись, по-видимому, обаянию легенд, сложенных вокруг имени Паганини, Н. Лебрехт не всегда точен в изложении обстоятельств и фактов, характеризующих концертную деятельность прославленного виртуоза. Далеко не всегда, например, «Паганини сам занимался организацией

своих концертов» и вникал во все детали этого процесса. Перегруженный концертной деятельностью, Паганини, как и другие артисты, вынужден был нанимать секретарей для Ведении своих концертных дел. Так, в поездке по Германии в июне — июле 1830 г. его сопровождал в качестве секретаря-организатора Георг Гаррис, оставивший интересную книгу воспоминаний «Паганини в своей карете и комнате, в часы досуга, в обществе и своих концертах» (Harris G. Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Konzerten. Braunschweig, 1830). Его сменил Поль-Давид Куриоль, с которым Паганини подписал контракт на организацию концертов до своего отъезда в Париж в феврале 1831 г. Более того, вернувшись в Париж, он сразу же приступил к переговорам со специально приехавшим сюда антрепренером лондонского театра Ковент-Гарден Пьером-Франсуа Лапором и вскоре подписал с ним контракт на серию концертов в предстоящем зимнем лондонском сезоне, по которому за определенную сумму принимал на себя обязательство выступать в концертах, организуемых

его импресарио. Таким образом, Паганини был первым концертирующим виртуозом, который уже не только нанимал себе помощников-организаторов, но сам стал наемным работником, в буквальном смысле слова «запродал» свой талант частному предпринимателю-антрепренеру. Эти действия вызвали бурю негодования в парижских художественных кругах, где их рассматривали как неслыханное унижение для «свободного художника». Фетис так прямо и писал в «Музыкальной газете»: «Паганини продался английскому спекулянту на определенное время и за соответствующую сумму» (цит. по: Ямпольский И. М. Николо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1961. С. 162). С Лапором, а позднее со сменившим его Джоном Уотсоном Паганини объездил с концертами не только Англию, но и Шотландию, Ирландию, большую часть Франции, Бельгию и Голландию.

Требует уточнения также утверждение Н. Лебрехта о том, что «в Лондоне бедняки взбунтовались, узнав, что билеты им недоступны». По приезде Паганини в Лондон никакого «бунта бедняков» конечно же не было. Но в прессе разразился скандал, вызванный тем, что Лапор взвинтил цены даже на традиционно дешевые места. В результате антрепренер вынужден был пойти на попятную, а Паганини перенес дату первого концерта на полторы недели и выступил в печати с

разъяснениями.

Не соответствует действительности и пикантная история о «похищении несовершеннолетней». Перед своим отъездом из Англии в 1834 г. Паганини сделал официальное предложение Карлотте Уотсон, дочери своего последнего концертного агента Джона Уотсона, которое она приняла, и с согласия отца они вместе покинули Лондон. Но в последний момент Уотсон воспротивился предполагаемому браку, нагнал их в Булони и возвратил дочь в Лондон (см. : Ямпольский И. М. Никколо Паганини. С.122-124).

Паганини также не создавал «герцогского оркестра» в Парме, а принял предложение великой герцогини Пармской Марии-Луизы встать во главе ее придворного театра и оркестра.

Не подтверждают биографы и того, что смертельно больной, большей частью прикованный к постели Паганини в последние месяцы своей жизни в Ницце занялся торговлей антикварными инструментами. Зато точно известно, что его последние дни были отравлены визитами судебного исполнителя, угрожавшего конфискацией его инструментов в уплату по долгам (там же, с. 143).

22* По свидетельствам первых биографов Листа, 13 апреля 1822 г. Бетховен присутствовал на утреннем концерте юного музыканта в Вене. После выступления Бетховен поднялся на эстраду и при бурных овациях поцеловал мальчика. «В глазах присутствовавших, — пишет современный исследователь, — этот поцелуй великого композитора, уже заканчивавшего свой жизненный путь, как бы символизировал историческую связь и преемственность двух поколений, двух музыкальных эпох» (Милыитейн Я. Я. Ф. Лист. Т. 1. М., 1956. С. 64).

23 Walker A. Franz Liszt. The Virtuoso Years. 1811-1847. London, 1983. P, 174.

24 Walker A. Op. cit., p. 316.

25 Hiler F. Mendelsohn: letters and recollections. N.Y., 1972. P. 165.

26 Стасов В. В. Избр. соч. в 3 т. Т. 3. М., 1952. С. 413.

27 Гейне Г. Собр. соч. в 10 т. Т. 8. М., 1958. С. 301-302.

28* Так называли группу немецких музыкантов (Х. фон Бюлов, II. Корнелиус, К. Таузиг, Ф. Дрешке и др.), объединившихся вокруг Р. Вагнера, Ф. Листа и, отчасти, Г. Берлиоза и противополагавших себя так называемым «классицистам» во главе с И. Брамсом.

29* Под «итальянцем» Н. Лебрехт, очевидно,

подразумевает Г. Беллони.

30 Это была Адельхайд фон Шорн.

31 Walker A. Franz Liszt. The Weimar Years, 1848-1861. London, 1989. P. 4-5.

32 Walker A. Op, cit., p. 315.

33* Имеется в виду последний фильм Чарльза Видора (1900-1959) «Неоконченная песня» («Song Without End», 1960), завершенный после смерти режиссера Дж. Кьюкором.

*34** Барнум (Barnim) Финеас Тейлор (1810-1891) — американский шоумен и цирковой антрепренер. Свою деятельность в шоу-бизнесе начал в 1835 г., купив в Нью-Йорке черную старуху-рабыню Джойс Хет (Heth), которую с выгодой возил постране, выдавая ее за 161-летнюю няньку первого президента США Джорджа Вашингтона. В 1841 г. он купил в Нью-Йорке «Американский музей» Скаддера, превратив его в кунсткамеру всяческих курьезов и уродцев, среди которых находились, в частности, сиамские близнецы Чанг и Энг, а с 1842 г. — лилипут Том Тамб, легендарный «Том Мальчик-с-пальчик», принесший Барнуму первый финансовый успех (см. ниже). Находясь на гастролях в Европе, Барнум обратил внимание на «шведского соловья» Женин Линд и в 1850 г. с поистине американским размахом организовал ее гастроли по США, ставшие мировой сенсацией и одновременно торжеством продюсерского таланта Барнума, который, обладая завидными организаторскими способностями, не гнушался никакими средствами для привлечения публики. Основой его метода стали четкая организация, мощная, хорошо подготовленная реклама и умело подогреваемая сенсационность, которую Барнум ловко использовал в коммерческих целях. Главными его достижениями стали изобретение передвижного цирка-шапито и создание гигантского трехманежного цирка. В 1869 г. Уильям Куп (Coup) организовал шоу, где представления шли одновременно на двух аренах. Барнум объединился с ним, и в 1871 г. они открыли в Бруклине передвижной цирк. Здесь, опять-таки, демонстрировались главным образом животные и люди-уродцы, но разрекламировано все это было как «величайшее на свете шоу» — фраза, которая станет рекламным слоганом всех последующих цирковых предприятий Барнума. Через десять лет Барнум объединился со своим основным конкурентом Джеймсом Бейли и еще двумя антрепренерами, образовав компанию «Цирк Барнума и Бейли», где представления шли уже на трех аренах. Это было большое, хорошо отлаженное предприятие шоу-

бизнеса. Умелая игра на склонности людей к необычному, диковинному, широкое применение рекламы, сенсационный характер номеров, пышность представления, хорошая организация транспортировки, позволяющая каждые 2—3 дня перевозить из города в город огромный шатер, вмещающий до 12 тыс человек, массу животных и т. д., обеспечили успех цирку Барнума и Бейли в Америке и Европе и сделали само имя Барнума нарицательным.

*35** Том **Малъчик-с-пальчик (Tom Thumb) — американский цирковой артист-лилипут Чарлз Шервуд Стреттон (Stratton, 1838-1883). Ему не было еще пяти лет, когда Барнум в 1842 г. «выставил» его в своем «Американском музее» как очередную «диковинку». При весе около семи килограмм его рост был 63,5 см. Это был самый доходный его «экспонат», и Барнум продал около 20 млн. входных билетов. В 1844— 1847 гг. Барнум демонстрировал его в Англии и других европейских странах, рекламируя как «одиннадцатилетнего английского лилипута». Позже Стреттон ушел от Барнума. В 1863 г. он женился на подобной себе цирковой артистке Лавинии Уоррен, и они вместе гастролировали по Соединенным Штатам и в других странах.**

36 Барбе д'Оревильи. Цит. по: Saxon A. H. **P. T. Barnum.. The Legend and the Man. NY., 1989. P. 2.**

37 Barnum Ph. T. **Struggles and Triumphs; or, Forty Years Recollections of P.T. Barnum. Written by Himself. Hartford, 1869. P:l35.**

38 Maude R. **Jenny Lind. London, 1926. P. 141.**

39 Maretzek M. **Crotchets and Quavers. NY., 1855. P. 121.**

40 Неопубликованные мемуары Барнума.

41 Maretzek M. **Op. cit., p. 121.**

42 Barnum Ph. T. **Op. cit., p. 301-302.**

43 Goldin M. **The Musk Merchants. NY., 1969. P. 39.**

*44** Выставка «Хрустального дворца* **состоялась в Нью-Йорке в 1853 г.**

45 Rosselli J. **Singers of Italian Opera. The history of a profession. Cambridge, 1992. P. 138.**

46 Maretzek M. **Op. cit., p. 184.**

47 «Ibid., p.l80.

***48* Da Ponte L. Memoires... Vol. 1. P. 448.**

***49** Барбайя (Barbaia) Доменико (1778-1841) — итальянский оперный антрепренер, бывший фактическим руководителем оперных театров Неаполя, двух оперных театров Вены и миланского Ла Скала. Одним из первых оценил талант Россини, способствовал продвижению на сцену ранних опер Беллини и Доницетти.**

***50** Мерелли (Merelli) Бартоломео (1794-1879) — итальянский антрепренер и либреттист, импресарио театра Ла Скала и директор Венской придворной оперы. Находился у истоков карьеры Верди, заказав ему в 1839 г. три оперы.**

***51* Ganz W. Memoires of a Musician. London, 1913. P. 75.**

***52* Klein H. The Age of Patti. London, 1920. P. 21, 29.**

***53** Академия музыки («Academy of Music») — оперный театр в Нью-Йорке, существовавший в 1854-1886 гг. Его сцена была самой большой в мире, а зал вмещал до 4600 зрителей.**

***54* Klein H. Op. cit.,p. 47.**

55 Игра слов: cochonnerie по-французски — свинство (прим. перев.).

***56* Maretzek M. Sharps and Flats. N.Y., 1890. P. 184.**

57 Ibid., p. 180.

***58* Klein H. Op. cit., p. 381.**

***59* Strakosh M. Souvenirs d'un impressario. Paris, 1887. P. 55.**

***60* Damrosh W. My Musical Life. N.Y., 1926. P. 75.**

***61* Klein H. Op. cit., p. 242.**

***62* Melba N. Melodies and Memories. London, 1980. P. 26-7.**

***63* Mapleson J. The Mapleson Memoirs: the career of an operatic impresario, 1858-1888. London, 1966. P. 16.**

*64** «Home, Sweet Home» («Мой милый дом») — баллада из оперы английского композитора Генри Бишопа «Клари, или барышня из Милана» (1823).

65 Mapleson J. Op. cit., p. 30.

66 Ibid., p. 10.

67 Glover J. Jimmy Glover — His Book. London, 1911. P. 124.

68 Arditi L. My Reminiscences. London, 1896. P. 89.

69 Damrosch W. Op. cit., p. 52-3.

70 The Golden Horseshoe: The Life and Times of the Metropolitan Opera House. N.Y., 1965. P. 26.

*71** Гатти-Казацца (Gatti-Casazza) Джулио (1869-1940) — итальянский оперный антрепренер. Был директором Ла Скала (1898-1908) и Метрополитен-оперы (1908-1935). В сотрудничестве с А. Тосканини преобразил миланский театр, освободив его от груза устаревших традиций; в Нью-Йорке способствовал утверждению высоких стандартов профессионализма.

72 См.: Hamburg//New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Vol. 2. London, 1961. 73* «Моно-Поллини» — прозвище, которым «наградили» в театральной среде Гамбурга самого Б. Поллини (1838-1897) за то, что, придя к власти в Гамбургском городском театре (1873), он вскоре стал также директором театра Альтоны (пригород Гамбурга), а впоследствии - и директором театра «Талия», превратившись, таким образом, в «театрального монополиста».

74 Ratcliffe R. Steinway & Sons. San Francisco, 1989. P. 5.

75 Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 94.

76 Письмо Козиме Вагнер.

77 Orpheus in America: Offenbach's diary of his journey to the New World. London, 1958. P. 82.

Глава 4. Компания Вольфов

1 Flesch C. Memoirs. London, 1982. P. 115.

2 Его сын Эмиль с 1906 по 1913 год возглавлял агентство в Мюнхене. Среди его клиентов был Рихард Штраус; он также организовал мировую премьеру малеровской

Восьмой симфонии («Симфонии тысячи участников»). Как и отец, Эмиль Гутман окончил свои дни в клинике для душевнобольных.

3 Flesch C. Op. cit., p. 50-51.

4 Lebrecht N. Mahler Remembered. P. 109.

5 Документ из архивов семьи Розе.

6 Hellsberg C. Demokratie der Könige: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker-Zürich, 1992. S. 308.

7 La Grange. Vol. LP. 612.

*8** Непотизм — служебное покровительство родственникам и «своим людям», кумовство.

9 Sratgardt-Wolff E. Wegbereiter grosser Musiker. Berlin, 1954. S. 56.

10 Stresemann W. The Berlin Philharmonie from Karajan to Bülow. Berlin, 1979. P. 48.

11 Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4. М., 1969. С. 49.

12 Schuh W. Richard Strauss, a Cronicle of the early years. Cambridge, 1982. P. 378.

13 Flesch C. Op. cit., p. 133.

14 Hamburg, p. 161.

15* Игра слов: немецкое Wolf, равно как и английское wolf— волк; «.the big, bad wolf* («большой страшный волк») — строка из песенки о Волке, которую распевают герои диснеевского фильма «Три поросенка».

16 Paderewski I., Lawton M. The Paderewski Memoirs. London, 1939. P. 175-177.

17 Ibid., p. 317.

18 «Die Musik», I,10, S. 906.

19 Ysaye A., Ratcliff B. Ysaye: his life, work and influence. London, 1947. P. 86.

20 Finck H. T. Success in Music and How it is Won. London, 1890. P. 443.

21 Knepler H. O, Diese Künstler. Wien, 1931. S. 43.

22 Gerhardt, p. 19.

23 Письма из цюрихского архива Отто Клемперера и нью-йоркской библиотеки им. Пирпонта Моргана.

24 Walter B. Briefe 1894—1962, Frankfurt, 1969. S. 189.

25* Так часто называют Берлин 20-х годов.

26 Geissmar, S. 31-32.

*27** «Консертгебау» («Concertgebouw») — концертный зал на 2200 мест в Амстердаме (открыт в 1888 г.). Тогда же был основан одноименный симфонический оркестр. Под руководством В. Менгельберга (1895-1945) оркестр выдвинулся в ряд лучших коллективов Европы.

28 Geissmar, S. 33.

29 Lebrecht N. The Maestro Myth. London, 1991. Chapter 5.

30 Rathkolb O. Führer und Gottbegabter: Künstlereliten im Dritten Reich. Wien, 1991. S. 218.

31 До самой смерти в 1952 г. Феддер жил и работал в Бодензее, затем его сын Вальтер восстановил агентство в Мюнхене. В 1959 г. Караян по-прежнему числился среди основных клиентов этого агентства; кроме него, в списке были Элизабет Шварцкопф, Пауль Хиндемит и Бенни Гудмен. В 1978 г. фирма переехала во

Франкфурт-на-Майне, где продолжала функционировать вплоть до смерти Вальтера Феддера в 1986 г.

32 Inghelbrechi D.E.Mouvement contraire: souvenirs d'unmusicien. Paris, 1947. P. 170.

33 Astruc G. Le pavilion des fantomes. Paris, 1929. P. 240.

34 Rubinstein A. My Young Years. London, 1973. P. 130.

35* Выставка русского искусства, организованная СП. Дягилевым (при непосредственном участии А. Бенуа и Л. Бакста) в 1906 г. при парижском «Осеннем салоне», была его первым крупным зарубежным предприятием. На выставке, вызвавшей большой резонанс в художественном мире Франции, экспонировалось свыше 700 произведений — от древнерусских икон до новейшей живописи, представленной наиболее полно. После Парижа выставка была также показана в Берлине, а

затем в Венеции. См.: Exposition de l'art russe. Paris, 1906; Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1993. С. 448-450.

36* Цикл «Пять русских симфонических концертов», состоявшихся 16, 19, 23, 26 и 30 мая 1907 г. в Париже стал, по существу, первым «русским сезоном» С. Дягилева и первой масштабной и содержательной демонстрацией русского музыкального искусства за рубежом. В программах парижских концертов была представлена широкая панорама русской музыки — от Глинки до Скрябина и Рахманинова с акцентом на творчестве композиторов-кучкистов. Концерты шли под управлением А. Никита, Ф. Блуменфельда, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Рахманинова и пропагандиста русской музыки во Франции К. Шевийяра. Среди исполнителей — Шаляпин, Й. Гофман, Ф. Литвин, солисты императорской оперы, а также хор и оркестр концертов Ламуре. Концерты стали важным культурным событием и вызвали большую прессу.

37* Н. Н. Римская-Корсакова, старшая дочь композитора, присутствовавшая на концерте, так описывает этот эпизод в своем письме к сыну от 4/17 мая 1907 г.: «Первый концерт прошел вчера при полном театре с хорошим успехом. Папу принимали хорошо, вызывали три раза после сюиты. Но наибольший успех имел Шаляпин. Концерт кончился

некоторым скандалом... Предпоследним номером шла сцена из "Игоря" и ария Владимира Галицкого, которую Шаляпин должен был повторить. Его вызывали без конца... Затем должна была идти "Камаринская". Когда аплодисменты почти затихли, Никит вышел и встал на свое место; но тут верхи стали неистово кричать Шаляпина. Никит подождал с минуту-две, затем, так как крики не унимались, сошел с возвышения, сделал знак оркестру, после чего все музыканты встали и удалились вместе с Никишем, а инструменты и пюпитры сейчас же стали убирать. Так "Камаринская" не была сыграна...» (Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 297).

38* Под управлением Н. А. Римского-Корсакова в концертах были исполнены сюита из оперы «Ночь перед Рождеством», Вступление и первые две песни Леля из «Снегурочки», а также «Ночь на горе Триглаве» (в оркестровой редакции) из «Млады». Кроме того, под управлением А. Никита прозвучали сюита из «Сказки о царе Салтане» и Вступление и сцена в подводном царстве из «Садко».

39 Nichols R. (ed.) Debussy Letters. London, 1987. P. 279.

40 Astruc G. Op. cit., p. 290.

41 Inghelbrecht D. E. Op. cit., p. 193.

42 Astruc G. Op. cit., p. 133.

43 DOUBLE, vol. I, p. 57ff.

44 Newton, p. 213.

45 «Musical Times», February 1932.

46* См. прим. 9 к Предисловию автора к изданию в мягкой обложке.

47 Pound, p.132.

48 Glover J. M. Jimmy Glover - His Book. London, 1911. P. 93.

49 Green A. Bach in Edwardian Times // «Classical Music», 22 February 1986. P. 19.

5° Grainger, p. 327

51 Интервью с автором.

52 Temianka Я. Facing the Music. Sherman Oaks, 1980. P. 220.

53 Pearton M. The LSO at 70. A History of the Orchestra. London, 1974. P. 94.

54* Имеется в виду Ансамбль песни и пляски Красной Армии.

55 Haendel, p. 201.

56 Ibid., p.79.

57 Интервью с автором.

58 **Temianka H. Op. cit., p. 220.**

59 **Joel J. I Paid the Piper. London, 1970. P. 14.**

60* Имеются в виду февральские события 1948 г., когда к власти, при поддержке СССР, пришли коммунисты и Чехословакия была провозглашена социалистической республикой.

61 Интервью с автором.

62* **Баренбойм (Barenboim) Даниэль (р. 1942) — израильский пианист и дирижер. В возрасте семи лет дебютировал в качестве пианиста в Буэнос-Айресе, а через три года выступил в Вене и Риме. Обучался у Э. Фишера (фортепиано), Н. Вуланже (композиция), И. Маркевича (дирижирование). С начала 60-х гг. выступает в качестве солиста, ансамблиста и дирижера. Руководил Парижским оркестром (1975— 1989), «Опера-Бастилия» (1987-1989), Чикагским симфоническим оркестром (с 1991 г.) и Немецкой государственной оперой (с 1992 г.).**

63* **Цукерман (Zukerman) Пинхас (р.1948) — израильский скрипач. По рекомендации И. Стерна поступил в Джульярдскую школу, где учился у И. Галамяна и Д. Делей. В 1967 г. дебютировал в Нью-Йорке и Лондоне. Один из самых популярных современных исполнителей. С 1971 г. дирижирует камерными и симфоническими оркестрами. С 1998 г. — музыкальный руководитель оркестра Национального центра искусств Канады;**

64* **Хайтинк (Haitìnk) Бернард (р.1929) — нидерландский дирижер, один из самых активных и разносторонних дирижеров современности, владеющий обширным репертуаром. В 1957 г. возглавил оркестр Нидерландского радио. В 1961-1988 гг. был главным дирижером оркестра «Консертгебау». Одновременно с этим в 1967-1979 гг. руководил Лондонским филармоническим оркестром, а в 1978-1988 гг. был музыкальным руководителем фестиваля в Глайндборне. С 1987 г. Б. Хайтинк — главный дирижер Ковент-Гарден, а с 1994 г. — Молодежного оркестра Европейского союза. Регулярно выступает с ведущими коллективами мира.**

65* **Аббадо (Abbado) Клаудио (р.1933) — итальянский дирижер. Учился в Милане и Вене. Международную известность приобрел в 60-х гг., дебютировав в Зальцбурге, Берлине и Лондоне. С 1968 г. дирижировал в Ла Скала, став в 1972-1986 гг. его художественным руководителем. Главный дирижер (с 1979 г.) и художественный руководитель**

Лондонского симфонического оркестра, музикдиректор Венской государственной оперы (1986-1991), с 1989 г. — главный дирижер Берлинского филармонического оркестра.

*66** Дюпре (Du Pre) Жаклин (1945-1987) — английская виолончелистка; ученица У. Плита, П. Тортелье, М. Ростроповича. В 1961 г. дебютировала в Лондоне, а в 1965 г. — в США. Творческая индивидуальность Дюпре особенно ярко проявилась в интерпретации произведений романтического репертуара. Блестящая исполнительская карьера Дюпре прервалась в 1973 г. из-за поразившего ее рассеянного склероза.

67 «Classical Music», 19 October 1991. P. 48.

68 Интервью с автором.

69 Интервью с Эндрю Грином.

70 Интервью с автором.

1 Слова песни приписываются Томасу Беккету.

2 **Finck Я. Т. Success in Music and How it is Won. London, 1890. P. 443. 3 Ibid.**

4* **Самарофф (Samaroff) Ольга (1882-1948), наст, имя и фам. Люси Хикенлупер (Hickenlooper) — американская пианистка и педагог. В 1894-1897 гг. обучалась в Парижской консерватории у Э. Делаборд, а затем — у Э. Едлички в Берлине. Выйдя замуж за Бориса Луцкого, несколько лет провела в Санкт-Петербурге, где продолжила общее музыкальное образование. Ее американский дебют, о некоторых обстоятельствах которого упоминает Н. Лебрехт, состоялся в Нью-Йорке в 1905 г. Он оказался успешным, и вскоре она приобрела международную известность, много концертировала, выступала с симфоническими оркестрами Нью-Йорка и Бостона. О. Самарофф была первой американской пианисткой, сыгравшей все 32 сонаты Бетховена. Выйдя замуж за Л. Стоковского (1911-1923), она перестала выступать публично, сосредоточившись на организации записей тех оркестров, которыми**

руководил ее муж, После разрыва с Л. Стоковским О. Самарофф обратилась к педагогической деятельности и с 1925 года преподавала в Джульярдской школе, а с 1928 г. одновременно вела класс фортепиано в Филадельфийской консерватории. В 1926—1928 гг. она работала также музыкальным критиком в газете «Нью-Йорк ивнинг пост».

5 **Roman, p. 467.**

6 Ibid., p. 482.

7* Густав Малер умер 12 мая 1911 г. в Вене от сепсиса, который развился на почве общего ослабления организма и приступов хронической ангины, мучивших его во время напряженного концертного сезона 1910/11 г. в Америке.

8 **Roman. Op. cit., p. 393.**

9* **Хиггинсон (Higginson) Генри Ли (1834-1919) — американский банкир и меценат. В юности обучался музыке в Вене. На его средства в 1881 г. был основан и долгое время содержался Бостонский симфонический оркестр.**

10* **Хеншель (Hensehel) Георг (1850-1934) — немецкий певец (баритон), дирижер и композитор. Вскоре после окончания Лейпцигской консерватории приобрел популярность в Германии и Англии. В 1874 г. познакомился и близко сошелся с И. Брамсом, интересные воспоминания о котором оставил в своем «Дневнике». Во многом благодаря этому обстоятельству Хеншель в 1881 г. получил**

приглашение возглавить только что созданный Бостонский симфонический оркестр, которым руководил до 1884 г. В 1885 г. он поселился в Лондоне, где основал «Лондонские симфонические концерты» и в течение одиннадцати лет был их организатором и дирижером, одновременно преподавая пение в Королевском музыкальном колледже. В 1909 г. Хеншель вернулся на сцену в качестве певца и свой последний концерт дал в апреле 1914 г., вскоре после посвящения в рыцарское достоинство.

11* **Герике (Gericke) Вильгельм (1845-1925) — австрийский дирижер, ученик Дессофа. В 1874 г. стал дирижером Венской придворной оперы, а позднее и венских «Гезелыпафтсконцерте». С 1884 г. — дирижер Бостонского симфонического оркестра, которым Герике руководил до 1906 г. с перерывом в 1889-1898 гг.**

12* **Бостонские вечера популярной музыки, в просторечии «Бостон nonc» («Boston Pops») — концерты легкой оркестровой музыки на открытом воздухе, учрежденные Хиггинсоном в 1885 г. как в память о венской садовой музыке, которой он наслаждался, будучи студентом, так и для того, чтобы занять музыкантов Бостонского симфонического оркестра в летнее межсезонье. Одновременно — официальное (с 1900 г.) название оркестра, участвующего в этих концертах, который по своему составу является в основном тем же Бостонским симфоническим за исключением музыкантов, сидящих за первыми пультами. Первый концерт — тогда еще «променад-концерт» — состоялся 11 июля 1885 г. перед зданием бостонского «Мюзик-холла»; позднее они стали проводиться на набережной — Эспланаде. Променад-концерты сразу же обрели необычайную популярность и уже в 1900 г. официально стали называться просторечным «Попс». Поначалу оркестром руководили самые разные дирижеры — Тимоти Адамовски, Макс Зах, Густав Штрубе и др. В 1927 г. в качестве постоянного дирижера был приглашен композитор Альфредо Казелла, который вознамерился поднять музыкально-эстетический уровень публики и стал включать в программы, наряду с «Американцем в Париже» Гершвина, симфонии Бетховена и даже произведения А. Онеггера. Но публика его «не поняла», и по истечении трех лет контракт с Казеллой не был возобновлен. Его место в 1930 г. занял Артур Фидлер, у которого дело пошло настолько успешно, что он руководил «Бостон попс» вплоть до своей смерти в 1979 г., сделав его американской достопримечательностью и**

самым записываемым оркестром в мире. Местные радиопередачи «Бостон попс» начались в 1952 г., а общенациональная программа еженедельно выходила на радио с 1962 по 1992 г.; национальная программа общественного телевидения «Вечер с Попе» регулярно выходит с 1969 г. Благодаря записям н средствам массовой информации «Бостон попс» вошли в каждый американский дом, и не удивительно, что концерт на Эспланаде в честь 200-летия США 4 июля 1976 г.

привлек более **400 тыс. слушателей. После смерти А. Фидлера «Бостон попс» возглавлял популярный кинокомпозитор Джон Уильямс (1980-1995), которого сменил молодой дирижер Кейт Локхарт.**

13* А. Никиш руководил Бостонским симфоническим оркестром в 1889-1893 гг.

14 Samaroff O. **An American Musician's Story. N.Y., 1939. P. 50.**

15 Howe, **p. 86-87.**

16 Damrosch W. **My Musical Life. N.Y., 1926. P. 128-129.**

17 Samaroff O. **Op. cit., p. 51**

18 Hughes A. P. **Music in My Life. Cleveland, 1947. P. 102.**

19 Samaroff **0. Op. cit., p. 322; см также:** Hart Ph. **Orpheus in the New World» N.Y., 1973. P. 59.**

20 Chapin Sch. O. **Musical Chairs. N.Y., 1977. P. 60.**

21* Мердок (Murdoch) Руперт **(p. 1931) — медиамагzат, владелец крупнейшего медиахолдинга «Ньюс корпорейшн лимитед». Известен своей деловой хваткой, способностью успешно вести бизнес, а также принадлежащими ему скандальными бульварными изданиями.**

*22** Гейтс (Gates) Вилл **(p.1955) — американский предприниматель и изобретатель, основатель ведущей в мире компании в области программного обеспечения «Майкрософт». В 1997 г. возглавил список самых богатых людей в мире (на январь 2001 г. его состояние составляло 54,4 млрд. долларов). О работоспособности Гейтса ходят легенды. Он принадлежит к когорте самых незаурядных бизнесменов новой генерации.**

23 Smith C. **Worlds of Music. Philadelphia, 1952. P. 38.**

24 М. Фречча в интервью с автором.

25 Smith C. Op. **cit., p. 38.**

26 Samaroff O. **Op. cit., p. 321.**

27 Одри Майклз в интервью с автором.

*28** Томас (Thomas) Теодор **(1835-1905) — американский скрипач, дирижер и музыкальный деятель. Родившись в**

Эзенсе (Голландия), он 12-летним мальчиком попал в Нью-Йорк, где самоучкой овладел игрой на скрипке. В 60-е годы он был уже известным в Нью-Йорке скрипачом-ансамблистом, а в 1869 г. возглавил собственный оркестр, с которым в течение шести лет выступал в только что построенном зале «Стейнвей-холл», составляя серьезную конкуренцию концертам Филармонического общества в Академии музыки. Вынужденный в 1877 г. распустить свой оркестр, Томас был приглашен дирижером в Филармоническое общество, которое возглавлял до 1888 г., когда стал директором Чикагской консерватории. С именем Томаса связано открытие консерватории в Цинциннати, а также основание Чикагского симфонического оркестра (1891), которым он руководил до конца своей жизни.

29 Все высказывания Джадсона, приводимые в этой главе, если не указан иной источник, взяты из его статьи «Как сделать имя» в журнале «Этюд» («The Etüde») за январь 1940 г., с. 6-7.

30 Рут О'Нейл, цит. по: Daniel O. Stokowski: A Counterpoint of View. N.Y., 1982. P. 154.

31 «Musical America», 26 October 1912.

32 Daniel O. Stokowsky: A Counterpoint of View. N.Y., 1982. P. 189.

33 Kupferberg H. Stern at 70 // «Classica! Music», July 1990. P. 49.

34 Интервью с Уильямом Маллоком.

35 Chasins A. Leopold Stokowski. N.Y., 1979. P. 126.

*36** Райнер (Reiner) Фриц (1888-1963) — американский дирижер, венгр по происхождению. Окончив Академию музыки в Будапеште, работал дирижером в театрах Любляны и Будапешта, был главным дирижёром Дрезденской оперы (1914-1921). С 1922 г. жил в США, где вскоре стал одним из ведущих дирижеров. В 1922-1931 гг. Райнер руководил симфоническим оркестром Цинциннати, сменив на этом посту Э. Изаи. С 1931 г. стал преподавать дирижирование в Институте Кёртиса (среди его учеников — Л. Бернстайн), дирижировал спектаклями в оперных театрах

Нью-Йорка к Лондона, руководил Питтсбургским симфоническим оркестром (1938-1948), возглавлял Метрополитен-оперу (1948-1953) и завершил свою музыкальную карьеру на посту главного дирижера Чикагского симфонического оркестра (1953-1962).

37 Мэри Луиз Бок, цит. по: Daniel CK Op. cit., p. 320.

38 Smith C. Op. cit., p. 34.

39 Daniel O. Op. cit., p. 315.

40 Smith C. Op. cit., p. 33.

41 Hart Ph. Orpheus in the New World. N.Y., 1973. P. 71.

42 Леди Барбиролли в интервью с автором.

43* Международная гильдия композиторов (International Composers Guild) была создана в 1921 г. в Нью-Йорке по инициативе композиторов Эдгара Вареза (1883-1965) и Карлоса Сальседо (1885-1961) и имела ярко выраженную «современническую», авангардистскую направленность. В ее уставе было записано: «Международная гильдия композиторов осуждает любые "измы", отрицает существование каких-либо школ и признает лишь творческую индивидуальность». В течение всего времени ее существовании (1921-1927) гильдию возглавлял Э. Варез.

44 Reis, p. 92-93.

45 Daniel O. Op. cit., p. 342.

46 Kupferberg Я. Op. cit.

47 0'Connell, p. 66.

48* Речь идет о полнометражном мультипликационном фильме Уолта Диснея «Фантазия» (1940). Фильм состоит из восьми сюжетов на музыку Бетховена, Дюка, Мусоргского, Понкьелли, Стравинского, Чайковского и Шуберта, которая была записана Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского.

49 Lynes R. The Lively Audience. A social history of the visual and performing arts in America, 1890-1950. N.Y., 1985. P. 41.

50 Hart Ph. Op. cit., p. 79.

*51** Сарнов (Sarnoff) Дэвид (1891-1971) — предприниматель, сыгравший важную роль в развитии американского радиовещания и телевидения. Родился в местечке Узляны под Минском. В 1900 г. вместе с родителями оказался в Нью-Йорке, где в 1906 г. поступил на работу в контору Американского отделения британской Компании беспроволочного телеграфа Маркони («American Marconi») и овладел профессией телеграфиста. В 1916 г. подал начальству цитируемый Н. Лебрехтом меморандум, который, однако, не вызвал особого интереса, да и не мог быть реализован в условиях шедшей тогда войны. Но уже в первые послевоенные годы идеи Сарнова получили поддержку, и в 1919 г. он становится менеджером по продажам в только что учрежденной на месте «American Marconi» корпорации «Ар-Си-Эй» (RCA), в рамках которой в 1926 г. создает первую трансконтинентальную

радиовещательную сеть Эн-би-си (NBC). В 1930 г. Сарнов избирается президентом «Ар-Си-Эй» и, последовательно занимая посты президента, исполнительного директора и председателя совета директоров (с 1947 г.), руководит этой корпорацией вплоть до своей смерти в 1971 г. Во время Второй мировой войны Сарнов возглавлял службу связи при генерале Эйзенхауэре и в 1944 г. получил чин бригадного генерала. Отсюда его прозвище,— «Генерал».

52* Первая американская радиовещательная станция KDKA начала свою деятель ность в октябре 1920 г. и работала на территории одного из заводов фирмы «Вестингауз» в Питтсбурге. Ее передачи должны были стимулировать продажу производимых фирмой радиоприемных устройств. Руководитель станции радиоинженер Фрэнк Конрад невольно стал автором первых в мире музыкальных радиопередач, воспроизводя записи на граммофоне, установленном перед микрофоном.

*53** Франшиза — лицензия на продажу товара в определенном районе.

54 Horowitz, p. 203

55* Я. Лебрехт несколько смещает хронологию событий: корпорация «Ар-Си-Эй», в которой работал Сарнов, приобрела компанию «Виктор токинг машин» лишь два

года спустя после описываемых событий, в 1929 г., сразу же после покупки переименовав ее в компанию «Ар-Си-Эй—Виктор» («RCA—Victor»).

*56** Тейлор (Taylor) Димс (1885-1966) — американский композитор и музыкальный критик, автор музыкальных радиопередач. В 1942 г. был избран президентом Американского общества композиторов, авторов и издателей (ASCAP). Большая часть его внекомпозиторской деятельности была связана с музыкальными редакциями Си-би-эс: здесь он комментировал трансляцию спектаклей из Метрополитен-оперы и концертов Нью-Йоркского филармонического оркестра, писал тексты музыкальных радиопередач, а с 40-х гг. и до конца жизни работал музыкальным консультантом. Среди наиболее значительных его произведений — оперы «Оруженосец короля» (1926), «Питер Иббетсон» (1930) и «Рамунчо» (1937), две кантаты и «Элегия» для оркестра (1944).

*57** Кросби (Crosby) Бинг (1904-1977) — популярный американский певец и киноактер 30-40-х гг. Его заметили уже после кино дебюта в фильме «Король джаза» (1930). Но всеамериканскую известность принесло ему 15-минутное

радиошоу на Си-би-эс в 1931 г. Это был его национальный дебют, после которого Кросби стал одним из самых популярных певцов 30-х годов. Сделанная им в 1942 г. запись песни И. Берлина «Белое Рождество» («White Christmas») долгие годы удерживалась в списке бестселлеров. Кросби снялся во многих фильмах, где его партнерами были, в частности, Боб Хоуп, Фред Астер, Луи Армстронг. В 1964-1965 гг. вел собственное шоу на телевидении.

*58** Марроу (Murrow) Эдвард (1908-1965) — американский радио- и телекомментатор, один из создателей жанра новостных передач на радио и ТВ. В 1935 г. стал директором созданного им отдела новостных и образовательных передач на Си-би-эс, а в 1937 г. возглавил европейское бюро этой корпорации. Широкую известность и признание принесли ему репортажи с поля боя во время Второй мировой войны. С 1945 по 1947 год он был вице-президентом Си-би-эс, а в 1949 г. вошел в состав совета директоров. В 50-х годах Марроу много внимании уделил работе на ТВ. Он, в частности, был автором жанра и ведущим очень популярной передачи «Лицом к лицу». В 1961 г. Эд Марроу возглавил Информационное агентство США.

*59** Уэллс (Welles) Орсон (1915-1985) — американский писатель, актер, продюсер и режиссер, наиболее известный своим культовым фильмом «Гражданин Кейн» (1941). В 1937 г. основал «Меркьюри-тиэтр», в котором ставил новаторские спектакли и радиодрамы. Его радиопостановка «Война миров» по роману Г. Уэллса, прошедшая по Си-би-эс в 1938 г., вызвала в США массовую панику чрезвычайно правдоподобным воплощением фантастического вторжения марсиан и вошла во все учебники журналистики и социальной психологии.

60 Metz R. CBS: Reflections in a Bloodshot Eye. Chicago, 1975. P. 316-317.

61 Шайлер Чейпин в интервью с автором.

62 Леди Барбиролли в интервью с автором.

*63** Тиббетт (Tibbett) Лоуренс (1896-1960) — американский оперный певец (баритон). В 1923 г. дебютировал в Метрополитен-опере, где на протяжении 27 сезонов оставался ведущим исполнителем баритоновых партий в операх Верди и Пуччини.

*64** «Певцы семьи Трапп» («Trapp Family Singers») — популярный музыкальный ансамбль 40-50-х гг., состоявший из членов семьи австрийского барона Георга фон Траппа. Первая, «довоенная» часть истории ансамбля легла в основу

сюжета популярного мюзикла Р. Роджерса и О. Хаммерстанна Второго «Звуки музыки» (1959), по которому в 1965 г. Роберт Уайз поставил одноименный фильм с Джулией Эндрюс в главной роли, ставший одним из самых кассовых в Америке. Профессиональную деятельность «Хор семейства Трапп» (так он тогда назывался) под руководством Франца Васпера начал в середине 30-х гг., а в 1937 г. состоялось его первое европейское турне, в концертах которого ансамбль исполнял немецкие народные песни и литургическую музыку. В 1938 г. семейство Трапп вместе со своим художественным руководителем бежало из оккупированной нацистами Австрии. Оказавшись в США, ансамбль разучил обращенную к самой широкой аудитории программу из

народных, духовных и популярных песен, с которой, уже под именем «Трапп фэмили сингерс», объездил многие страны мира. Судьба семьи Трапп и созданного ею ансамбля нашла также отражение в фильмах немецкого режиссера В. Либенаймера «Семья Трапп» и «Семья Трапп в Америке».

65 «The Etude», loc. cit.

*66** Юрок (Hurok) Сол[омон] (1888-1974) — американский антрепренер российского происхождения. Свою деятельность начал с устройства концертов для профсоюзных организаций и в рабочих клубах. Позже руководил еженедельными концертами в нью-йоркском зале «Ипподром», где выступали известные исполнители. Основал собственное агентство «Сол Юрок энтерпрайз», которое на всем протяжении своей деятельности особое внимание уделяло русским, а после Второй мировой войны — советским исполнителям и художественным коллективам. С 1913 г. организовывал в США выступления крупнейших балетных трупп (труппа А. Павловой, «Русский балет Монте-Карло» и др.) и отдельных выдающихся артистов (Ф. Шаляпин, А. Глазунов и др.). Через его руки прошли около 4000 исполнителей и художественных коллективов. Среди них — Королевский балет и театр «Олд Вик» (Англия), «Комеди Франсез», Большой театр, Театр оперы и балета им. Кирова, МХАТ, Ансамбль народного танца СССР под рук. И. Моисеева, «Березка» и др. Он опекал таких всемирно известных артистов, как Анна Павлова и Айседора Дункан, Нелли Мелба и Федор Шаляпин, Исаак Стерн и Давид Ойстрах, Владимир Ашкенази, Леонид Коган и др. Автор книг «Импресарио» (совм. с Р. Руд, 1946) и «Сол Юрок представляет» (1953). Подробнее см. с. 169-175 наст, издания.

67 Samaroff O. Op. cit., p. 321.

*68** Эдди (Eddy) Нельсон (1901-1967) — необычайно популярный в 30-40-х гг. американский певец (баритон) и киноактер, снявшийся в девятнадцати музыкальных фильмах.

69* Имеется в виду преодоление последствий Великой депрессии 1929 г.

*70** Федеральный музыкальный проект (Federai Music Project — FMP) — один из проектов федеральной Администрации трудовых проектов (Work Projects Administration — WPA), созданной в 1935 г. в рамках «нового курса» Ф. Д. Рузвельта, и просуществовавшей до 1943 г. Целью Администрации провозглашалось предоставление работы миллионам жертв Великой депрессии 1929 г. с тем, чтобы сохранить их трудовые навыки и самоуважение, а также способствовать развитию экономики благодаря росту покупательной способности занятого населения. За годы существовании Администрации та или иная работа была предоставлена 8,5 млн. американцев (в 1934 г. было 11 млн. безработных), и весь проект обошелся казне в 11 млрд. долларов.

В рамках WPA в сфере искусств были открыты Федеральный художественный проект, Федеральный проект для писателей, Федеральный театральный проект и Федеральный музыкальный проект, давшие работу десяткам тысяч артистов, художников, писателей, композиторов, музыкантов, педагогов и т. д.

Наиболее успешной оказалась деятельность Федерального музыкального проекта, национальным директором которого в 1935-1939 гг. был Николай Соколов. Сотрудники ФМП ставили перед собой следующие цели: 1) дать работу возможно большему числу музыкантов; 2) поддерживать и утверждать высокие профессиональные стандарты; 3) создать хорошо подготовленную и понимающую аудиторию; 4) стимулировать общественный интерес к музыке; 5) показать, что конструктивная работа способна преодолеть последствия Великой депрессии.

Работа, предоставляемая ФМП, была самой разнообразной — от игры в разного рода оркестрах и ансамблях до переписки оркестровых партий, копирования старых партитур, собирания и каталогизации библиотечных коллекций; от сочинения заказных произведений до преподавания в общедоступных музыкальных классах (только в Нью-Йорке за первые три года такие классы в 96 образовательных центрах посетили более 7,6 миллиона

человек) и т. п. Но в центре внимания находилась все же концертная деятельность. За первые четыре года

существования ФМП было дано в общей сложности 224 698 концертов, которые проходили в концертных залах, церквях, школах, скверах и парках не только мегаполисов, но и провинциальных городов. На них присутствовала совокупная аудитория в 148 159 699 человек. Поскольку вся деятельность WPA рассматривалась как важное патриотическое начинание, что бы ни делали музыканты ФМП, главным для них было развитие и пропаганда прежде всего американской «серьезной» музыки прошлого и настоящего. Поэтому программы большинства концертов включали произведения американских композиторов; местные отделения ФМП заказывали новые сочинения; в так называемых форум-лабораториях, которые возникли в крупных городах, композиторы встречались со слушателями и обсуждали с ними эти сочинения. Не удивительно, что за четыре года в рамках ФМП были исполнены 7332 произведения 2258 американских композиторов, половина из которых были современниками слушателей. С началом войны деятельность ФМП была постепенно свернута, перейдя в работу по художественному обслуживанию вооруженных сил. Подробнее см.: Bindas K. J. All of This Music Belongs to the Nation: The WPA's Federal Music Project and American Society. Knoxville, 1996.

71 Paley W. S. As it Happended: A Memoir. N.Y., 1979. P. 330.

72 Интервью с автором в журнале «Classica) Music», 29 октября 1994 г.

73 «The Etude», loc. cit.

74 Smith C. Op.cit.,p. 62.

75 Temianka H. Facing the Music. Sherman Oaks, 1980. P. 216.

76 Ibid., p. 215.

77 «Herald Tribune», 21 January 1951.

78 «The Etude», loc. cit.

79 Hart Ph. Op. cit., p. 83.

80 «The Etude», loc. cit.

81 Интервью с Антонио д'Альмейда.

82 «The Etude», loc. cit.

83 Шайлер Чейпин в интервью с автором.

*84** Шангри-Ла — затерянная в горах Тибета благодатная страна мира и покоя, в которой развертываются события популярного романа Джеймса Хилтона «Потерянный

горизонт» (1933). В переносном смысле — место исполнения желаний, «райское местечко». Выражение стало нарицательным после выхода на экраны одноименного фильма режиссера Франка Каира (1937). Навеянное романом название «Шангри-Ла» носила, в частности, построенная в 1942 г. для Ф. Д. Рузвельта президентская резиденция, в 1953 г. переименованная в Кэмп-Дэвид.

85 Roger Gross Ltd. Sales catalogue. December 1995.

*86** «Грин-кард» (Green card) — вид на жительство в США.

87 Интервью с автором.

88 Rosen C. The Goossens, A Musical Century. London, 1993. P. 156.

*89** Бъёрлинг (Bjorling) Юхан Юкатан (Юсси; 1911-1960) — шведский оперный певец (лирико-драматический тенор), один из крупнейших вокалистов XX века, выдающийся представитель искусства бельканто. В 1938-1940 гг. — солист Метрополитен-оперы.

*90** Понс (Pons) Лили (1898-1976) — французская певица (лирико-колоратурное сопрано). В 1931-1955 гг. — солистка Метрополитен-оперы.

*91** Мур (Moor) Грейс (1901-1947) — американская певица (сопрано), одна из самых популярных и обаятельных актрис Метрополитен-оперы 30-40-х гг. Звезда экрана и радиоэфира. Ее гибель в авиакатастрофе стала трагедией для многих американцев.

*92** Лондон (London) Джордж (1919-1985) — американский певец (бас-баритон). В 1941 г. дебютировал как оперный певец; пел в крупнейших оперных театрах мира, много гастролировал. В 1951 г. — солист Метрополитен-оперы. В 1960 г. стал первым певцом из США, выступившим на сцене Большого театра в Москве (партия Бориса Годунова в одноименной опере). Оставил сцену в 1967 г.

93 «Musical America», 10 March 1937.

94 Sachs Я. Toscanini. London, 1978. P. 217.

95 Hart Ph. Op. cit., p. 89.

96 Интервью с автором.

97 Sachs H. Op. cit., p. 255. 98 Ibid., p. 256. 99 NBC, p. 11.

100 Horowitz, p. 67.

101 Kennedy Af. Bàrbirolli, conductor laureate. London, 1971. P. 133.

102 Леди Барбиролли в интервью с автором. 103 Kennedy M. Op. cit., p. 130.

104 Shanet Я. Philharmonic: A History of New York's Orchestra. N.Y., p. 249.

105 Джин Брук в интервью с автором. 106 Филип Харт в интервью с автором.

107 **Smith C. Op. cit., p. 39.**

108 Интервью автора с леди Барбиролли, Бäлл Шульхоф, Шайлером Чейпином и Массимо Фречча.

109 **Page T., Page V, W. Selected Letters of Virgil Thomson. N.Y., 1988. P. 147.**

110 Ibid., p. 325.

111 Интервью с автором, 1985 г.

112* **«Моральное перевооружение» (Moral Rearmament) — христианское движение, выступающее за «моральное и духовное перевооружение» на основе четырех «абсолютов» — чести, чистоты, альтруизма и любви. Основано американским евангелистом Фрэнком Бухманом в 1920-х гг. С конца 30-х гг. — и особенно в период «холодной войны» — на волне антикоммунизма стало активно вмешиваться в политическую и общественную жизнь.**

113 **Rodzinski H Our Two Lives. N.Y., 1976. P. 151-152.**

114 **Hart Ph. Op.cit., p. 90.**

115 Это были немалые деньги. В тот год Элизабет Тейлор получала именно сто долларов в неделю, снимаясь в фильме «Лэсси» на МГМ. Оркестрант в 40-е гг. считался влиятельным человеком в обществе. «Если ты играл в симфоническом оркестре, — вспоминал Исаак Стерн, — ты был не простым человеком, тебе за это платили».

116 **Rodzinski Я. Op. cit., p. 289-290.**

117 Ibid., p. 318-319.

118 Ibid., p. 321.

119 **Page T., Page V. W., Op. cit., p. 391.**

120 Информация, полученная от Ричарда Родзинского.

121 **Smith C. Op. cit., p. 38.**

122 Сэр Иен Хантер в интервью с автором.

123 **Smith C. Op. cit., p. 34, 40.**

124 Джонатан Стернберг в интервью с автором.

Глава б. Тру-ля-ля, веселая улыбка,
«серебряный лис» и великая скрипка

1* **«Голливудская чаша» («Hollywood Bowl») — естественный амфитеатр на Голливудских холмах, приспособленный для проведения разнообразных культурных мероприятий, концертов и спектаклей. Здесь расположена летняя резиденция симфонического оркестра Лос-Анджелеса.**

2 **Truman M. Harry S. Truman. London, 1973. P. 365,439,441.**

3 В ходе разбирательства аналогичного дела в 1963 г. корпорацию шоу-бизнеса «Эм-Си-Эй» обязали прекратить действовать в качестве как артистического агентства, так я

производителя шоу и фильмов одновременно. Во время знаменитой забастовки на Бродвее «Эм-Си-Эй» представляла обе противоборствующие стороны — и актеров, и продюсеров.

4 Hart Ph.. **Orpheus in the New World. N.Y., 1978. P. 52-78.**

*5** Делла Каза (Della Casa) Лиза **(р. 1919) — швейцарская певица (сопрано). С 1947 г. выступала на Зальцбургском фестивале, а с 1953 г. — солистка Метрополитен-оперы. Пела также в других ведущих театрах мира. В 50-х гг. — одна из лучших (наряду с Э. Шварцкопф) исполнительниц лирических и лирико-колоратурных партий в операх Моцарта и Р. Штрауса. Оставила сцену в 1974 г.**

6* Лос-Анхелес (Los Angeles) Виктория **(р.1928) — испанская певица (сопрано и меццо-сопрано). С 1945 г. пела в барселонском театре «Лисео» и вскоре приобрела международную известность как камерная певица. В 1950-1969 гг. регулярно выступала в Ковент-Гарден, Метрополитен-опере, Ла Скала и др. Славилась прежде всего исполнением лирических партий. В концертном репертуаре центральное место занимала испанская музыка, однако она с успехом пела также французскую и немецкую камерно-вокальную лирику.**

7 «NY Times», 29 April 1956.

8 Shanet H. **Philharmonic: A History of New York's Orchestra. N.Y., 1975. P. 824.**

9 Интервью с автором, январь 1995 г.

10 Toobin J. **Agitato: A Trek through the Musical Jungle. N.Y., 1975. P. 102.**

*11** Камелот **— любимый замок легендарного короля Артура и место сбора рыцарей Круглого стола. В переносном смысле — средоточие чести, добра, справедливости, достоинства и культуры. Выражение стало общеупотребительным после того, как вдова Дж. Кеннеди Жаклин сказала, что его семья и его администрация были его «Камелотом». В этом же смысле употребляет это выражение и Н. Лебрехт.**

12* Концерты для молодежи* (Young People's Concerts) **— цикл музыкально-образовательных телепередач, который Л. Бернстайн вместе с Нью-Йоркским филармоническим оркестром провел на Си-би-эс в 1959—1960 гг. Этот цикл привлек большую аудиторию и сделал имя Бернстайна необычайно популярным. Текст передач и музыкальные иллюстраций к ним были изданы отдельной книгой, выдержавшей два издания. См.:** Bernstein L. **Young People's**

Concerts for Reading and Listening. Text and Records. N.Y., 1962, 1970. На русском языке: Бернстайн Л. **Концерты для молодежи. Л., 1991.**

13 Robinson H. **The Last Impresario. The Life, Times and Legacy of Sol Hurok. N.Y., 1994. P. 321.**

14 Интервью с автором.

15 Hurok S. **S. Hurok Presents. N.Y., 1953. P. 11.** 16 Robinson H. **Op. cit., p.4. 17 Ibid., p. 348.**

18 Ibid., p. 337.

19 Вишневская Г. П. **Галина. История жизни. М., 1991. С. 329-330.**

*20** Бейкер (Baker) Дженет **(р. 1933) — английская камерная и оперная певица (меццо-сопрано). В 1966 г. дебютировала в Ковент-Гарден в роли Гермии («Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена). Специально для нее Бриттен написал партию Кейт в опере «Оуэн Уингрейв» (1971). В 1982 г. Дженет Бейкер оставила сцену, продолжая концертировать.**

21 Hart Ph. **Op. cit., p. 58.**

22* С приходом нацистов к власти Вильгельм Фуртвенглер не покинул страну и в 1933 г. был назначен вице-президентом Имперской музыкальной палаты. Но уже в 1934 г., протестуя против национал-социалистской культурной политики, он отказался от всех официальных постов, после того как правительство запретило ему исполнять симфонию Пауля Хиндемита «Матис-художник». В 1935 г. Фуртвенглер возобновил дирижерскую деятельность, выступая поначалу только за рубежом. В 1945 г. его имя было занесено в «черный список» нацистских пособников, и лишь в 1947 г. он вновь получил разрешение встать за дирижерский пульт. В дальнейшем факт сотрудничества с нацистами неоднократно ставился в вину Фуртвенглеру.

23 «New York Times», 6 January 1949; цит. no: Gillis D. F**urtwängler and America. N.Y. P. 103.**

24 «Chicago Daily Tribune», 20 February 1949; цит. по: Shirakawa S. H. The Devil's Music Master. N.Y., 1992. P. 355. 25 Gillis D. Op. cit., p. 116. 26 Ibid., p. 130-131. 27 Ibid., p. 129.

28 Все высказывания Стерна, если иного не указано, взяты из интервью с автором в ноябре 1990 г.

***29** Галамян (Galamian) Иван (Александрович) (1903-1981) — американский скрипач и педагог армянского происхождения. Ученик К. Мостраса и Л. Капе. В 1937 г. обосновался в США, где с 1944 г. преподавал в Институте Кёртиса, а с 1946 г. — в Джульярдской школе.**

30* Делей (DeLay) Дороти (р. 1917) — американский

педагог (скрипка). С 1948 г. ведет класс скрипки в Джульярдской музыкальной школе. Исаак Стерн называл ее «самым результативным в мире преподавателем скрипки». Среди ее (и И. Гала-мяна) учеников — Ицхак Перлман, Мидори, Сара Чунг, Шломо Минц и многие другие известные скрипачи. В 1994 г. Дороти Делей была награждена Национальной медалью искусств, а в 2000 г. стала лауреатом национальной премии «Педагог года».

31 Интервью с автором, 1990 г.

*32** Hart Ph. Op. cit., p. 94.

33 Lynes R. The Lively Audience; A social history of the visual and performing arts in America. N.Y. P. 423-424.

34 См. прим. 7 к главе 2.

*35** Линкольн-центр (Центр исполнительских искусств им. А. Линкольна— Lincoln Center for the Performing Arts) — нью-йоркский культурный комплекс, построенный в 60-х гг. Здесь на участке в 15 акров, ограниченном Бродвеем, Амстердам-авеню, 62-й и 66-й улицами, расположены: Метрополитен-опера (3788 мест, самый большой оперный зал в мире), Эвери-Фишер-холл (2742 места; резиденция Нью-Йоркского филармонического оркестра), «Нью-Йорк стейт тиэтр» (2737 мест; резиденция Нью-Йоркской городской оперы, Нью-Йоркского городского балета и Школы американского балета), Элис-Тули-холл (1096 мест; резиденция Общества камерной музыки Линкольн-центра), Джульярдская школа (в ней находится также резиденция Джаз-оркестра Линкольн-центра), два театральных зала (1050 и 299 мест; резиденция Театра Линкольн-центра), кинотеатр (резиденция Общества кино Линкольн-центра), здание публичной Библиотеки исполнительских искусств и административные здания. На площади Линкольн-центра (Plaza) и в Дамрош-парке устраиваются бесплатные концерты.

36 Kupferberg H. Stern at 70 // «Classical Music», July 1990.

*37** Рочберг (Rochberg) Джордж (р. 1918) — американский композитор. Начав с освоения додекафонии, Рочберг затем перешел к сериализму. В 1962 г., после сочинения композиции «Time Span II», в его музыкальном сознании происходит перелом, и он становится приверженцем так называемого «нового романтизма» (термин Рочберга) — направления, которое, в отличие от эгоцентризма и рассудочности большинства школ послевоенного авангарда, стремится быть ближе к слушателю, учитывать особенности музыкального восприятия и запросы аудитории. Стремление к большей доступности нашло воплощение в его композиции

«Imago Mundi» (1973). В 80-е гг. Рочберг переходит на позиции постмодернизма, и основой его композиций все в большей мере становятся цитаты из произведений других композиторов и из собственных сочинений.

*38** Дэвис (Davies) сэр Питер Макуэлл (р. 1934) — английский композитор и дирижер. Имеется в виду его Концерт для скрипки с оркестром (1985), написанный по заказу И. Стерна.

39 Из личной беседы.

40 Мэрилин Фикслер в интервью с автором.

41 Интервью с автором.

*42** Смайли — герой детективных романов Дж. Ле Карре секретный агент Джордж Смайли.

43 Интервью с автором.

*44** Шипперс (Schippers) Томас (1930-1977) — американский дирижер, в 1970-1977 гг. художественный руководитель симфонического оркестра Цинциннати.

45 Личная беседа с автором.

46 Интервью с автором.

47 Джэнис Робертс Уилфорд в интервью с автором.

48 Гарри Билл в интервью с автором.

49 Интервью с автором.

*50** Родс (Rhodes) Сесил Джон (1853-1902) — английский финансист, промышленник и государственный деятель, организатор захвата англичанами на рубеже 1880-1890-х гг. территорий в Южной и Центральной Африке, часть которых составила колонию Родезия. В 1890-1896 гг. премьер-министр Капской колонии, один из главных инициаторов англо-бурской войны 1899-1902 гг. Создатель гигантской алмазодобывающей компании «Де Бирс» (1888).

51 Интервью с автором.

52 Graffman G. I Really Should Be Practising. N.Y., 1981. P. 115.

53 Интервью с автором.

54 O'Connell, p. 61.

55 Интервью с автором.

56 Гарри Билл в интервью с автором.

57 Информация Наоми Граффман.

58 Филип Харт в интервью с автором.

59 Hart Ph. Op. cit., p. 87.

60 Анекдот, рассказанный Марвином Шофером.

61 Hart Ph. Op. cit., p. 92-93.

62 Харт, Чейпин и Цейтлин в интервью с автором.

63 Одри Майклз в интервью с автором.

64 Rubin S. E. Ronald Wilford: Muscle Man Behind the Maestros // «NY Times», 25 July 1971.

65 Decker A. Classical String Piller // «Manhattan Inc.», September 1989; P. 144-62.

66 Интервью с автором.

67 Иоханнесен (Johannessen) Грант (р. 1921) — американский пианист.

68 Интервью с автором, февраль 1995 г.

*69** Сэлл (Szell) Джордж (1897-1970) — американский дирижер, венгр по происхождению. В 1915-1917 гг. — ассистент Рихарда Штрауса в Берлинской государственной опере; в 1917-1939 гг. дирижировал оркестрами в Праге, Вене и других городах. В 1939 г. переехал в США, где в 1942-1946 тт. был главным дирижером театра Метрополитен-опера, а с 1946 г. и до конца жизни руководил Кливлендским симфоническим оркестром.

70 Интервью с автором.

71 Там же.

72 Там же.

73 Там же.

74 Интервью с Натали Уинн, радио Би-би-си-3, 20 июня 1991 г.

*75** Астер (Astaire) Фред (наст, имя и фам. Фредерик Аустерлиц) (1899-1987) — популярный американский танцовщик, актер и хореограф, один из основоположников и ведущих актеров музыкально-танцевальных фильмов («Танцующая леди», «Цилиндр», «Ритм свинга». «Потанцуем?» и др.), где в 30-40-х гг. его постоянной партнершей была Джинджер Роджерс.

76* Бордж (Borge) Виктор (наст, имя и фам. Борге Розенбаум) (1909-2000) — американский пианист, дирижер и актер. Приобрел всеамериканскую известность своим ежедневным музыкально-юмористическим шоу «Comedy in Music» (с 1953 г.). Гастролировал в разных странах, выступал по радио и ТВ, снимался в кино.

*77** Шор (Shore) Дайна (1917-1994)—популярная американская певица и (с 1951 г.)

телеведущая.

*78** Фосс (Foss) Лукас (р. 1922) — американский композитор, дирижер и пианист. Родился в Берлине. Пятнадцатилетним юношей попал в США, где изучал композицию под руководством Р. Томпсона и П. Хиндемита. Ранние его сочинения («Песнь песней» для сопрано н оркестра, 1947) выдержаны в духе неоклассицизма, С конца

50-х гг. Фосс обращается к сериализму, алеаторике и математическим методам сочинения («Цикл времен» для сопрано и оркестра, 1960; Вариации в духе барокко для оркестра, 1967). В 1963-1970 гг. он руководит Филармоническим оркестром в Буффало. С 1971 г. — дирижер Бруклинского филармонического оркестра, а с 1981 г. — и Симфонического оркестра Милуоки. Член Американской академии и Института искусств и словесности (1983).

79 Decker A. Op. cit.

80 Интервью с автором.

81 Интервью с автором.

82 Рассказано автору Джоном Лукасом.

83 Из личных источников.

84 Интервью с автором.

85 Из личных источников.

86 Интервью с автором.

87 Например, в интервью с Натали Уин и со мной.

88 Decker A. Op. cit.

89 Интервью с Антонио де Альмейдой, декабрь 1993 г.

90 Интервью с автором, январь 1995 г.

91 Интервью с автором, ноябрь 1994 г.

92 Интервью, июнь 1991 г.

*93** Превен (Previn) Андре (р. 1929) — американский дирижер, пианист и композитор. Родился в Берлине, с 1939 г. живет в США. Изучал композицию у М. Кастельнуово-Тедеско, дирижирование — у П. Монтё. В молодости сочинял и аранжировал киномузыку и был известным джазовым пианистом. Дирижерский дебют состоялся в 1963 г. С 1965 г. работает с Лондонским симфоническим оркестром (главный дирижер в 1969-1979 гг., дирижер-лауреат с 1993 г.). В 1967-1970 гг. руководил Хьюстонским симфоническим оркестром, возглавлял Питтсбургский симфонический оркестр (1976-1986), Лос-Анджелесский филармонический оркестр (1986-1989), Королевский филармонический оркестр в Лондоне (музыкальный руководитель в 1985-1987 гг., главный дирижер в 1988-1991 гг.). Наиболее значительное из его сочинений — опера «Трамвай Желание» (1998).

*94** Томас (Thomas) Майкл Тилсон (р.1944) — американский дирижер и пианист. В 1969 г. стал дирижером-ассистентом Бостонского симфонического оркестра, в 1971-1979 гг. возглавлял филармонический оркестр Буффало. В 1988-1995 гг. — главный дирижер Лондонского симфонического оркестра. В 1988 г. основал в Майами Симфонический оркестр Нового Света. С 1995 г. — главный дирижер Сан-Францисского симфонического оркестра.

*95** Мазур (Masur) Курт (р.1928) - немецкий дирижер. В 1955-1958 и 1967-1972.гг. возглавлял Дрезденский филармонический оркестр. В 1960-1964 гг. — дирижер театра «Комише опер». В 1970 г. стал главным дирижером оркестра «Гевандхауз». В 1991 г. возглавил Нью-Йоркский филармонический оркестр, в 2000 г. — Лондонский филармонический оркестр. С 2001 г. — руководитель Национального оркестра Франции.

96* Дэвис (Davis) сэр Колин (р. 1927) — английский дирижер. В 1958 г. дебютировал в Ковент-Гардене спектаклем «Похищение из сераля». В 1961-1965 гг. — музыкальный руководитель театра «Сэдлерс-Уэллс», в 1967—1971 гг. возглавлял симфонический оркестр Би-би-си, а в 1971-1986 гг. был музыкальным руководителем театра Ковент-Гарден. С 1995 г. — главный дирижер Лондонского симфонического оркестра.

*97** Мета (Menta) Зубин (р. 1936) — индийский дирижер, один из популярнейших современных исполнителей. Учился в Вене. В 1958 г. стал лауреатом международного конкурса дирижеров в Ливерпуле. Возглавлял Монреальский симфонический оркестр (1962-1977), Лос-Анджелесский филармонический оркестр (1962-1977), Нью-Йоркский филармонический оркестр (1978-1991). С 1977 г. — главный дирижер Израильского филармонического оркестра (в 1981 г. утвержден его пожизненным руководителем). С 1998 г. — музикдиректор Баварской государственной оперы. Выступает с ведущими коллективами Европы и США.

98 Интервью Би-би-си, июнь 1991 г.

99 Обе цитаты — из интервью Би-би-си, июнь 1991 г.

100 Интервью с автором.

101 Интервью Би-би-си, июнь 1991 г.

102* фестиваль «Равиния» (Ravinia Festival) — летний музыкальный фестиваль, с 1936 г. проходящий в чикагском Равиния-парке. Самое непосредственное участие в фестивале принимает обычно Чикагский симфонический оркестр. Программа фестиваля предусматривает концерты

симфонической, камерной, джазовой и популярной музыки, концертные исполнения опер и проч.

103 Интервью Би-би-си, июнь 1991 г.

104* **Аспенский фестиваль — пользующийся международным авторитетом музыкальный фестиваль, который проводится в курортном городке Аспене (штат Колорадо), известном своими горнолыжными трассами и культурными мероприятиями, привлекающими массу туристов. Основан чикагским промышленником Уолтером Пэпке.**

105 Обе цитаты заимствованы из статьи: Dannen F. Twilight of a God? // «The New Yorker», 3 October 1994.

106 Интервью с автором.

107 Интервью газете «Нью-Йорк таймс», 1971.

108 Интервью с автором.

109 Интервью с автором.

110 Из личных источников.

111 «Classical Music», 2 December 1990, p. 26.

112 Обе цитаты — из интервью с автором.

113 **Robinson H. Op. cit., p. 438.**

114* Ныне эту компанию возглавляет Дэвид Фостер.

115 Замечание в разговоре с автором.

116 «The New Yorker», 3 October 1994.

117 Интервью с автором.

Глава 7. Как делать деньги из музыки

1 Интервью с автором.

2* В своем провоцирующем интервью журналу «Шпигель» П. Булез призывал не «сжечь», а «взорвать все оперные театры», что вызвало бурную полемику и, в частности, послужило непосредственным поводом к заказу и постановке в Гамбургском оперном театре оперы-пародии М. Кагеля «Государственный театр» («Staatstheater»). См.: Liebermann R. Opernjahre. Bern-München, 1977. S. 249-251.

3* **Либерман (Liebermann) Рольф (1910-1999) — швейцарский композитор и оперный администратор. В 1959-1973 и 1985-1988 гг. возглавлял Гамбургский государственный оперный театр, в 1973-1980 гг. Парижскую оперу. Проявил себя как волевой и энергичный организатор, не чурающийся новаторских оперных постановок. Из сочинений Либермана наиболее известна опера «Леонора 40/45».**

4* См. прим. 7 к главе 2.

5 Определение эвергетики см. в книге: Veyne P. Bread and Circuses. London, 1990.

6 Пресс-релиз CEREO от 27 апреля 1994 г.

7 Представитель компании «Benson & Hedges» Лен Оуэн в интервью с автором, 1981.

8 **Shaw, p. 19.**

9* **Глайндборнский фестиваль — летний оперный фестиваль, который ежегодно проводится в имении Глайндборн, расположенном в живописной местности недалеко от Брайтона (Восточный Сассекс, Англия). Учрежден в 1934 г. владельцем имения Джоном Кристи и его женой, сопрано Одри Милдмэй, специально для этой цели построившими на территории имения оперный театр на 800 мест (новое здание театра, открывшееся в 1994 г., вмещает 1150 зрителей). Фестиваль завоевал репутацию первооткрывателя талантов и получил международное признание благодаря привлечению первоклассных исполнителей» дирижеров, оперных режиссеров и художников.**

10 «Business in The Arts* supplement//«Times», 9 December 1993. 11 ABSA Annual Report. 1991, p. 9. 12* См. прим. 5 к предисловию.

13* «Квадратная миля» (Square Mile) — район лондонского Сити, где сосредоточены основные финансовые учреждения.

14 Интервью автора с Джеком Проссером (Peter Stuyvesant Foundation), Доном Уайтингом (John Player), Майклом Рейнольдсом (BAT), 1981.

15 «A fresh boost for culture». Brussels, 1987.

16 «Times»; 9 December 1993.

17 Джозеф Вехсберг. Цит. по: Rosenthal Я. Opera Annual No. 8. London, 1962. P. 13. 18 Lang, p. 27.

19 Письмо Фреда Приберга исполнительному редактору «Нью-Йорк таймс». Цит. по копии, находящейся в распоряжении автора.

20 Из личных источников.

21 Интервью с автором.

22 Интервью с автором.

23 Дуг Шелдон. Цит. по: «Classical Music», 22 December 1990, p. 27.

24 Из личных источников. 25 Интервью с автором.

26 Taubmann **Я. Music on my Beat. N.Y., 1943. P. 33.**

27* **Салонен (Salonen) Эса-Пекка (р. 1958) — финский дирижер и композитор. Его дирижерский дебют состоялся в 1983 г. с Лондонским филармоническим оркестром. В 1985 г. Салонен становится главным дирижером симфонического**

оркестра радио Швеции, а в 1992 г. занимает пост музыкального руководителя Филармонического оркестра Лос-Анджелеса.

28 Robinson Я. The Last Impresario: the life, times and legacy of Sol Hurok. N.Y., 1994. P. 290.

*29** Ма (Ма) Йо-Йо (р. 1955) — американский виолончелист, прославившийся виртуозным исполнением и своеобразной интерпретацией произведений Баха, Бетховена, Шостаковича, Бартока, сочинений современных композиторов (многие из которых написаны специально для Ма). Родился в Париже, где в возрасте пяти лет состоялось его первое публичное выступление. По настоянию Исаака Стерна Йо-Йо Ма в девять лет поступил в Джульярдскую школу, где учился у Я. Шольца и Л. Роуза. Всеамериканскую известность приобрел после того, как Л. Бернстайн представил его в телепередаче, посвященной сбору средств на строительство Линкольн-центра. Особую склонность Йо-Йо Ма испытывает к исполнению камерной музыки. Выступал в ансамблях с И. Стерном, И. Менухиным, П. Цукерманом и др.; охотно играет с рок-музыкантами, исполнителями легкой и народной музыки. Концертирует по всему миру.

*30** Погорелич (Pogorelich) Иво (р. 1958) — югославский пианист. Играть на фортепьяно начал в семилетнем возрасте. С 12 лет обучался в московской Центральной музыкальной школе (у В. Горностаевой), а затем — в Московской консерватории (у Е. Малинина и А. Кезерадзе). Победы на конкурсах в Терни (Италия, 1978) и Монреале (1980) привлекли к нему внимание международной музыкальной общественности, но

подлинную известность принес Погореличу скандал, разразившийся на Шопеновском конкурсе 1980 г. Уже выйдя в третий тур, он, тем не менее, не был допущен к финалу: жюри поставило ему в вину слишком вольное обращение с авторским текстом. Марта Аргерих назвала его гением и в знак протеста демонстративно вышла из состава жюри. Вся эта история вызвала бурное возмущение публики и прессы и получила широкий международный резонанс. Погорелич стал настоящим любимцем публики и уже через год дебютировал в Карнеги-холле. С тех пор известность Погорелича неуклонно росла, хотя отношение к его творчеству остается противоречивым.

*31** Поллини (Pollini) Маурицио (р.1942) — итальянский пианист. Учился в Миланской консерватории, в дальнейшем совершенствовался у Бенедетти Микеланджели. Лауреат VI

конкурса им. Шопена в Варшаве (1960). Обладая безошибочным стилистическим чутьем и безграничными техническими возможностями, он одинаково уверенно чувствует себя и в традиционном, и в современном репертуаре (Булез, Штокхаузен, Ноно). В 1981 г. дебютировал как оперный дирижер.

*32** Норман (Norman) Джесси (р. 1945) — американская певица (сопрано); одна из самых разносторонних и популярных певиц современности, которой подвластны оперные партии всевозможных амплуа и обширный концертный репертуар от Баха до Шёнберга и Гершвина. В 1969 г. дебютировала в Немецкой государственной опере (Берлин), в 1972 г. — в Ла Скала, а в 1983 — в Метрополитен-опере. С середины 70-х гг. некоторое время выступала только в концертах.

*33** Бэттл (Battle) Кэтлин (р. 1948) — американская певица (лирико-колоратурное сопрано). Дебютировала в 1972 г. на фестивале в Сполето и вскоре была приглашена в Метрополитен-оперу. Обладательница не сильного, но выровненного голоса и безупречной техники, певица обычно выступает в партиях субреток и инженю, а также в камерном репертуаре..

*34** «Уловка-22» («Catch-22») — трагикомический роман Джозефа Хеллера (1923-1999), по которому режиссер Майк Николе в 1970 г. поставил одноименный фильм, повествующий о бессмысленности разумного человеческого поведения в безумной мире бюрократической военщины. После этого фильма выражение «уловка-22» стало нарицательным для обозначения абсолютно безвыходной ситуации.

35 Рассказано Жаком Лейзером.

36 Послание директора студентам Института Кёртиса, 1994.

37 «NY Times», May 1995.

38 Интервью с автором.

39 Интервью с автором.

40 Из воспоминаний Шофер.

*41** Марсалис (Marsalis) Уинтон (р. 1961) — американский трубач. Обучался в Джульярдской школе. В 14 лет дебютировал с Новоорлеанским филармоническим оркестром. С 1980 г. выступал с джазовыми ансамблями, а в 1982 г. основал собственный джазовый квинтет. Блестящий виртуоз и импровизатор, в 1984 г. он стал первым лауреатом премии Грэмми за записи как классической, так и джазовой

музыки. Ныне Марсалис — художественный руководитель некоммерческой организации «Джаз в Линкольн-центре» и дирижер Джаз-оркестра Линкольн-центра.

42* **Заваллиш (Sawallisch) Вольфганг (р. 1923) — немецкий дирижер и пианист. Профессиональную деятельность начал в 1947 г. в Аугсбурге. В 1960-1970 гг. занимал должность городского музикдиректора в Гамбурге и возглавлял Гамбургский филармонический оркестр. С 1961 г. руководил также Венским симфоническим оркестром, с которым в 1964 г. дебютировал в США. Позднее руководил оркестром Романской Швейцарии (1970-1980) и Баварской государственной оперой (1971-1993). С 1993 г. — главный дирижер Филадельфийского оркестра. Выступает с ведущими коллективами мира как приглашенный дирижер.**

43* **Блумстедт (Blomstedt) Герберт (р.1927) — шведский дирижер. После окончания Стокгольмской консерватории и Упсальского университета изучал дирижирование в Джульярдской школе, современную музыку в Дармштадте, а музыку Ренессанса и**

барокко — в базельской Schola Cantorum. Одновременно работал ассистентом И. Маркевича в Зальцбурге и Л. Бернстайна в Танглвуде. В 1954 г. дебютировал со Стокгольмским симфоническим оркестром, а затем руководил разными оркестрами скандинавских стран. В 1975-1985 гг. — главный дирижер Саксонской государственной капеллы (Дрезден). В 1985-1995 гг. — музыкальный руководитель симфонического оркестра Сан-Франциско. С 1999 г. - главный дирижер оркестра «Гевандхауз». Как приглашенный дирижер выступает со многими ведущими коллективами мира.

44* **Ярви (Jarvi) Неэме (р. 1937) — эстонский дирижер, ученик Н. Рабиновича и Б. Мравинского. С 1963 г. возглавлял симфонический оркестр Эстонского радио и ТВ и Эстонский театр оперы и балета, выступал с другими коллективами СССР. В 1980 г. эмигрировал в США. С 1990 г. — главный дирижер Детройтского симфонического оркестра.**

45 Интервью с автором.

46* **Бартоли (Bartoli) Чечилия(р. 1966)—итальянская певица (меццо-сопрано), одна из самых артистичных и востребованных современных певиц, владеющая великолепным бельканто и блестящей колоратурной техникой. Училась в римской Академии св. Цецилии. В 1985 г. дебютировала в Римской опере. Выступление в концерте памяти Марии Каллас, состоявшееся в том же году в Париже,**

принесло ей международную известность и приглашения во многие оперные театры мира. Бе дебют на сцене Метрополитен-оперы состоялся в 1996 г. Основу репертуара Бартоли составляют партии в операх Моцарта и Россини. Выступает также в малоизвестных операх XVIII - начала XIX в., в камерном и кантатно-ораториальном репертуаре.

47* **Горчакова Галина (р. 1960) — русская певица (сопрано). Окончила Новосибирскую консерваторию и дебютировала на сцене Свердловского оперного театра. С 1990 г. — солистка Мариинского театра оперы и балета. За рубежом пела в Ковент-Гарден, в Хьюстонской опере и в Метрополитен-опере.**

48* **Хендрикс (Hendricks) Барбара (р. 1948) — американская певица (сопрано). Училась в Джульярдской школе. На оперной сцене дебютировала в 1974 г. в Сан-Франциско. Дебют в Метрополитен-опере состоялся в 1986 г. Регулярно поет в крупнейших театрах мира и на музыкальных фестивалях. Помимо оперных партий лирического плана поет партии в ораториях и мессах, исполняет камерный репертуар, а также спиричуэлс.**

49* **Апшоу (Upshaw) Доун (р. 1960) — американская певица (сопрано). В 1984 г., после окончания Манхэттенской музыкальной школы, она были принята стажером в Метрополитен-оперу, где через пять лет стала ведущей певицей в амплуа субретки. Необычайная музыкальность, чувство стиля в сочетании с естественной красотой прозрачного, серебристого по тембру голоса сделали ее неотразимой в ролях Сюзанны, Памины и других героинь опер Моцарта и Генделя. Творческому росту Апшоу немало способствовал музыкальный руководитель театра Джеймс Ливайн, обративший на нее внимание уже в самом начале карьеры. В 1986 г. он пригласил ее для участия в исполнении Четвертой симфонии Малера в Берлине. Через год последовал дебют на Зальцбургском фестивале, а затем — выступления на оперных сценах Парижа, Вены, Лондона. Но подлинно всемирную известность принес ей феноменальный успех записи Третьей симфонии Х. Гурецкого, где Апшоу исполнила вокальную партию. Более половины своего времени она уделяет концертной деятельности, выступая с ведущими музыкальными коллективами и солистами по всему миру. Сама о себе Апшоу говорит, что она — певица двух веков: восемнадцатого и двадцатого. Она не чувствует склонности к романтизму XIX века, и поэтому в ее репертуаре, наряду с классикой XVIII века, огромное место**

занимает стилистически разнообразная музыка прошлого века — от К. Дебюсси и И. Стравинского до О. Мессиана, Ф. Гласса и Дж. Харбисона. Не чуждается она и популярных мелодий 30—50-х гг. Свежесть интерпретации и техническое совершенство делают Д. Апшоу образцом для нового поколения вокалистов.

50 Интервью с автором.

51 Интервью газете «Нью-Йорк таймс».

52* **Андерсон (Anderson) Джун (р. 1952) — американская певица (лирико-колора-турное сопрано). В 1978 г. впервые выступила на сцене Нью-Йоркской городской оперы. В 1980-х гг. дебютировала в Ла Скала, Венской государственной опере и в Ковент-Гарден. Образцовая исполнительница итальянского и французского оперного репертуара XIX века.**

53* Своей бескомпромиссной борьбой за точность воплощения текста и безупречность оркестрового звучания Карлос Клайбер завоевал славу эксцентрика, чьи художественные цели далеко не всегда совпадают с конъюнктурными требованиями музыкального рынка.

54 «The New Yorker», 3 October 1994.

55 Интервью с автором.

56 Игра слов: battle (англ.) — сражение, битва.

57 «The New Yorker», 3 October 1994.

58* **Синополи (Sinopoli) Джузеппе (1946-2001) — итальянский дирижер и композитор. До середины 70-х гг. был известен преимущественно как композитор-авангардист; автор оперы «Лу Саломе» (1981). В 1978 г. дебютировал как оперный дирижер («Аида» в Венеции). В 1983-1987 гг. возглавлял симфонический оркестр римской Академии св. Цецилии. В 1984 стал главным дирижером, а в 1987 г. — музыкальным руководителем лондонского оркестра «Филармония». В 1990-1992 гг. — музыкальный руководитель Немецкой государственной оперы (Берлин), а затем — Дрезденской государственной капеллы. Дирижировал оперными спектаклями многих ведущих театров мира.**

59* **Шайи (Chailly) Риккардо (р. 1953) — итальянский дирижер. В 1978 г. дебютировал в Ла Скала. В 1982-1989 гг. — главный дирижер симфонического оркестра Берлинского радио, в 1986-1993гг. — болонского «Театро Комунале», ас 1988 г. — амстердамского оркестра «Консертгебау». Один из самых артистичных и разносторонних оперных и симфонических дирижеров своего поколения.**

60* **Большая пятерка (Big Five) — пять ведущих американских симфонических оркестров: Нью-Йоркский**

филармонический, Бостонский, Филадельфийский, Чикагский и Кливлендский оркестры.

61 **Blumenthal R. Gray Eminence of Classical Music's Stars // «NY Times», 24 May 1995.**

62 Письмо в «Санди таймс», 13 марта 1994 г.

63 Из личных источников.

64 Cultural Shock at «New York Times» // «Variety», 30 May 1990. P. 1.

65 Интервью с автором.

66 **Talese G. The Kingdom and the Power. N.Y., 1970. P. 429.**

67 **«Variety», loc. cit.**

68 Бостонский коллега Гелба в интервью с автором.

69 **Schonberg H. Horowitz. London, 1993. P. 229-230.**

70 Интервью с автором.

71 **Schonberg H. Op. cit., p. 258-261.**

72 Комментарии к конференции IMZ. См.: «The Deal», Toronto, 1 October 1992.

73 Со слов Х. Танцмайра.

74 Интервью с автором.

75 «The Deal», Toronto, 1 October 1992.

76 Sony Purchases a Little Help In a Classical Video Venture//«NY Times», 14 July 1993.

77 «NY Times», May 1995.

78 Майкл Хаас в интервью с автором.

79 См. прим. 7 к главе 2.

80 «Symphony», May-June 1995. P. 22-23.

81 Интервью на Би-би-си.

82 См. статью Нормана Лебрехта в газете «Дейли телеграф» от 22 января 1996 г.

83* **Утида (Uchida) Мицуко (р.1948) — японская пианистка. До 12 лет училась в Токио, а затем в Венской академии музыки у Р. Хауаера. Первый сольный концерт состоялся в Вене в 1963 г., но широкая известность пришла к ней в 1970 г., когда она заняла второе место на Vili конкурсе им. Шопена в Варшаве.**

84 «Financial Times», 6 December 1992. Weekend FT, p. vii.

85 Интервью с автором, 1991 г.

1 См.: Stresemann W. «... und Abends in die Philharmonie», München, 1981. S.147-148.

***2* Lang, p. 125.**

***3** Шурихт (Schuricht) Карл (1880-1967) — немецкий дирижер. В 1911-1944 гг. был городским музикдиректором в Висбадене, активно пропагандировал музыку XX века. После войны выступал как приглашенный дирижер.**

***4* Stresemann W. The Berlin Philharmonic from Karajan to Bulow. Berlin, 1979. P. 114-115.**

***5* Stresemann W. «... und Abends in die Philharmonie». München, 1981.**

6 Из рассказа В. Штреземана в беседе с автором.

***7** Гардинер (Gardiner), сэр Джон Элиот (р. 1943) — английский дирижер, приверженец аутентичного исполнения музыки прошлого. В 1964 г., будучи студентом Кембриджа, создал «Монтеверди-хор», в 1968 г. — ансамбль старинных инструментов «Монтеверди-оркестр» (с 1978 г. — «Английские барочные солисты»). Был художественным руководителем Генделевских фестивалей в Гёттингене (1981-1990), Лионской оперы (1983-1988), главным дирижером симфонического оркестра Северогерманского радио (1991-1994). В 1990 г. основал «Революционно-романтический оркестр» (Orchestre Révolutionnaire et Romantiaue), исполняющий музыку XIX века на аутентичных инструментах. Выступает и записывается с ведущими коллективами Европы и США.**

8 Все комментарии Флейшмана в этой главе, кроме специально оговоренных случаев, взяты из интервью с автором.

***9** Крипс (Krips) Йозеф (1902-1974) — австрийский дирижер. Дебютировал в 1921 г. В 1935 г. стал дирижером Венской государственной оперы, откуда в 1938 г. был уволен нацистами. После войны активно включился в восстановление музыкальной жизни Вены. Руководил Лондонским симфоническим оркестром (1950-1954), Филармоническим оркестром Буффало (1954-1963), Сан-Францисским симфоническим оркестром (1963-1970). С 1970 г. — главный дирижер Венского симфонического оркестра. Работал также в Венской государственной опере. *10** Хоренштайн (Horenstein) Яша (1898-1973) — австрийский и американский дирижер. В 1920-х гг. дирижировал Венским симфоническим оркестром и работал ассистентом В.**

Фуртвенглера в Берлинском филармоническом оркестре. С 1940 г. — в США. Приверженец Брукнера и Малера, он много исполнял их музыку в то время, когда она еще не была популярна; пропагандировал также творчество мастеров нововенской школы.

*11** Венские фестивальные недели (Wiener Festwochen) — ежегодный (с 1951 г.) летний фестиваль искусств, проводимый поочередно «Обществом друзей музыки» и «Концертным обществом» (Konzerthausgesellschaft). В его программах — оперные и балетные спектакли, концерты серьезной и легкой музыки.

12* 3 июля 1961 г. в Вене состоялись переговоры между Джоном Кеннеди и Н. С. Хрущевым. Ни по одной из обсуждавшихся проблем стороны не пришли к согласию.

13 Pearton M. The LSO at 70. A History of the Orchestra. London, 1974. P. 162.

*14** Кёрзон (Curzon), сэр Клиффорд (1907-1982) — английский пианист. В 1923 г. дебютировал в Променад-конпертах Г. Вуда. В 1928-1930 гг. совершенствовался

в Берлине у А. Шнабеля. Концертировал во многих странах. Выдающийся солист и ансамблист, Кёрзон прославился прежде всего масштабными интерпретациями Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса.

*15** Аргерих (Argerich) Марта (р. 1941) — аргентинская и швейцарская пианистка. Бе первым педагогом был Винченцо Скарамуцца, и в восемь лет она дебютировала в Буэнос-Айресе, исполнив с местным оркестром ре-минорный концерт Моцарта. С 1955 г. Аргерих продолжила образование в Европе, где наибольшее влияние на ее развитие оказали занятия с Фридрихом Гульдой в Вене. В 1957 г. она стала лауреатом международного конкурса пианистов в Женеве и конкурса им. Ф. Бузони. Но настоящая слава пришла к ней в 1965 г., после победы на конкурсе им. Шопена в Варшаве. Аргерих с детства не любила быть на сцене одна и поэтому предпочитает выступать с оркестрами и ансамблями, компенсируя малое количество сольных концертов многочисленными записями в студиях. Наделенная необычайно сильной и яркой индивидуальностью и неукротимым темпераментом, она одинаково убедительна и в классико-романтическом репертуаре, и в музыке композиторов XX века.

16* Джулини (Giulini) Карло Мария (р. 1914) — итальянский дирижер. С 1944 г. выступал с оркестрами Италии; в 1950 г. возглавил оркестр Итальянского радио в

Милане. Тогда же дебютировал и как оперный дирижер. В1953-1956 — главный дирижер Ла Скала. После 1967 г. сосредоточился на симфоническом дирижировании. Возглавлял Венский симфонический оркестр (1973-1976) и Филармонический оркестр Лос-Анджелеса (1978-1984), но больше выступал как приглашенный дирижер с ведущими коллективами Европы и США. В 1998 г. объявил о прекращении исполнительской деятельности.

17 Из личных воспоминаний члена совета ЛСО.

18 Интервью с автором.

*19** Совет по делам искусств Великобритании (Arts Council of Great Britain); с 1 апреля 2001 г. — Совет по делам искусств Англии (Arts Council of England) — неправительственное общественное объединение, учрежденное в 1946 г. при Министерстве культуры, средств информации и спорта с целью «осуществления государственной поддержки искусств вне контроля со стороны государства». Практически деятельность Совета состоит в распределении средств, получаемых из бюджета и других централизованных источников (например, из доходов Национальной лотереи), на финансирование различных проектов в сфере искусства, отдельных коллективов и организаций, а также в выделении индивидуальных грантов. Вся работа осуществляется через центральный офис и 9 региональных отделений и координируется Национальным советом из 15 человек, в который входят представители всех регионов, председатель и пять кооптированных членов. С начала 60-х гг. поток государственных субсидий постоянно возрастал, но в конце 70-х гг. рост расходов превысил рост субсидий и многие организации я коллективы столкнулись с серьезными финансовыми затруднениями или вынуждены были закрыться. Поэтому в 80-х гг. правительство и Совет по делам искусств перешли к политике поощрения поисков средств на стороне, в сфере бизнеса. С конца 90-х гг. наблюдается новый значительный рост правительственных субсидий. Так, если в 1998/1999 г. бюджет Совета составлял 189,6 млн. фунтов стерлингов, то уже в 2001/2002 г. он вырос до 252,2 млн.; в 2002/2003 г. составил 295,4 млн. На 2003/2004 г. запланирован бюджет в 378 млн., а на следующий финансовый год — 412 млн. Подробнее см., например: Arts Council of England Annual Review 2002. London, 2002.

20 Интервью с автором.

21 Копия письма, находящаяся в распоряжении автора.

22 Интервью с автором.

23* **Лос-Анджелесский филармонический оркестр (Los Angeles Philharmonie Orchestra)**

— один из ведущих симфонических оркестров США. Основан лос-анджелесских мультимиллионером и любителем музыки Уильямом Кларком-младшим. Первый концерт под управлением Уолтера Ротуэлла состоялся 24 октября? 1919 г. в «Тринити-аудиториум». После Ротвелла оркестр последовательно возглавляли: Георг Шнефойгт (1927-1929), Артур Родзинский (1929-1933), Otto Клемперер (1933-1939), Альфред Валленштейн (1943-1956), Эдуард ван Бейнум (1956-1959), Зубин Мета (1962-1978), Карло Мария Джулини (1978-1984) и Андре Превен (1985-1989). С 1992 г. художественным руководителем оркестра является ЭсаПекка Салонен.

В настоящее время концертный сезон оркестра составляет 30 недель в году. С 1964 г. резиденцией ЛАФО, наряду с другими музыкальными коллективами города, был Музыкальный павильон Дороти Чэндлер. В 1999 г. начато сооружение современного Уолт Дисней-холла, специально предназначенного для Лос-Анджелесского филармонического оркестра.

24* **Бейнум (Beinum) Эдуард ван (1901-1959) — нидерландский дирижер. В 1931 г. стал вторым дирижером оркестра «Консертгебау», а в 1945 сменил В. Менгельберга на посту главного дирижера. В 1949-1951 гг. дирижировал Лондонским филармоническим оркестром; в 1954 г. дебютировал в США с Филадельфийским оркестром, а с 1956 г. и до конца жизни возглавлял Лос-Анджелесский филармонический оркестр.**

25 Обе цитаты из статьи: Thompson Th. The Importance of Being Fleischmann // «New York Times Magazine», 11 April 1976.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 **Henkin J. The Philharmonic's Once and Future King // LA Times Calendar, 10 July 1988.**

29 **Thompson Th. Op. cit.**

30 Флейшман в письме к Ланг от 6 декабря 1985 г.

31* Андре Превен руководил Лондонским симфоническим оркестром в 1969-1979 гг.

32 Интервью с автором; имя не указывается по желанию собеседника.

33 Все высказывания Превена взяты из статьи: Bernheimer

M. The Tyrant of the Phylharmonic// «LA Times Magazine», 8 October 1989.

34 Ibid.

35* Имеется в виду роман-антиутопия Дж. Оруэлла «Скотный двор».

36 «NewCriterion*, September 1987, p. 1-7.

37 «NewCriterion*, December 1987, p. 38-41.

38 Pincus A.L. Orchestra Managers: Bridging Worlds of Business and Art// «NY Times», 2 February 1987.

*39** Адамс (Adams) Джон (р. 1947) — американский композитор. Учился в Гарвардском университете у Л. Кирхнера, Д. Дель Тредичи и Р. Сешнса. С 1971 г. преподавал в консерватории Сан-Франциско. Провел цикл концертов «Новая и необычная музыка» с Сан-Францисским симфоническим оркестром, где в 1983-1985 гг. был штатным композитором (composer-in-residence). Его творчество эклектично по своему музыкальному языку и отмечено сильным влиянием минимализма. Наиболее известным произведением Адамса является опера «Никсон в Китае» (1987), получившая в 1989 г. премию «Грэмми» за лучшее современное сочинение. В 90-е гг. Адаме — один из самых влиятельных и исполняемых американских композиторов.

*4°** Хогвуд (Hogwood) Кристофер (р. 1941) — английский клавесинист, дирижер и музыковед, один из самых известных и авторитетных исполнителей барочной и доклассической музыки. Изучал старинную музыку в Пимброк-колледже (Оксфорд) у Г. Леонхардта, Т. Дарта (клавесин) и Р. Леппарда (дирижирование). Совершенствовался в Карловом университете (Прага) и в Пражской музыкальной академии. В 1967 г. вместе с Д. Манроу основал ансамбль старинной музыки «Early Music Consort». В 1973 г. основал и возглавил оркестр «Academy of Ancient Music» — первый английский ансамбль, исполнявший старинную музыку на аутентичных

инструментах, который вскоре стал одним из самых популярных и авторитетных ансамблей в движении за «аутентичное исполнение». С этим оркестром Хогвуд сделал много записей, и в частности записал все симфонии Моцарта и Гайдна. Не замыкаясь в сфере камерного исполнительства, Хогвуд с 1981 г. регулярно дирижирует ведущими американскими оркестрами, часто сопоставляя в концертных программах доклассическую и барочную музыку с неоклассицистскими произведениями Стравинского, Мартину, Типпета. Хогвуд — постоянный участник многих музыкальных фестивалей, дирижер-лауреат бостонского

«Общества Генделя и Гайдна», в 1987-1991 гг. — музыкальный руководитель камерного оркестра Сент-Пола (Миннесота), основной приглашенный дирижер Базельского камерного оркестра. Ведет преподавательскую работу. Автор книг о барочной музыке и фундаментальной биографии Генделя.

*41** Вольф (Wolff) Хью — американский дирижер. Дебютировал в 1979 г. с Национальным симфоническим оркестром, где в 1983-1985 гг. работал ассистентом у М. Ростроповича. В 1985-1992 гг. — музыкальный руководитель симфонического оркестра Нью-Джерси. С конца 80-х гг. часто выступает с разными американскими и европейскими коллективами. Широкую известность получил своими записями камерной музыки от Вивальди до современных композиторов, работая с камерным оркестром Сент-Пола (Миннесота) где в 1988-1991 гг. он был главным дирижером, а в 1991-2000 гг. — музыкальным руководителем. С 1997 г. Вольф возглавляет симфонический оркестр Радио Франкфурта.

42 Интервью журналу «Classical Music», 10 апреля 1993 г.

43 Там же.

44 «New York Times», 23 May 1993; 16 July 1993.

45 «Classical Music», 10 April 1993, p. 17-19.

46 Ibid.

47 «New York Times», 15 February 1994.

48 Беседа с автором, июнь 1993 г.

49 «New York Times», loc. cit

50 ASOL-92,p. B-2.

51 ASOL-92, p. B-6.

52 Все цитаты Джиллинсона, если иного не указано, взяты из интервью с авторов в 1985-1995 гг.

53 Интервью с автором.

54 Интервью с автором.

55 «New York Times», 1 June 1988 г.

*56** Бинг (Bing), сэр Рудольф (1902-1997) — оперный импресарио, австриец по происхождению. До 1933 г. работал в Берлине и Дармштадте. После прихода нацистов к власти эмигрировал в Англию. В 1935-1948 гг. — генеральный директор Фестивальной оперы в Глайндборне, в 1947-1949 гг. был художественным руководителем Эдинбургского фестиваля. В 1950-1972 гг. занимал пост генерального менеджера Метрополитен-оперы. Прославился исключительной требовательностью к рабочей дисциплине и художественному качеству спектаклей.

57 Анонс на суперобложке мемуаров Бинга (BingR. 5000 Nights at the Opera. London. 1972).

58 **Resting J. Maria Callas. London, 1970. P. 209, 211.**

59 «La Stampa», 13 April 1993.

60 Ibid.

61 Боб Сент-Джон Райт, заявление для прессы от 19 января 1996 г.

62 Роберт С. Эттье, заявление для прессы от 26 января 1996 г.

63 Все цитаты Чунга и Галля, если иного не указано, взяты из интервью с автором в августе-сентябре 1994 г.

64* **Донжон (англ. donjon) — центральная башня в средневековом замке, в которой собирались все обитатели во время осады.**

65 «Le Monde», 6 September 1994.

66 «International Arts Manager», September 1995, p. 18-19.

67 Комментарии в беседе с автором.

Глава 9. Фестивальный рэкет

1 «Песнь о земле», заключительная строфа.

2 См. прим. 64 к главе 5.

3* **Врана (Branagh) Кеннет (р. 1960) — английский актер, режиссер, продюсер и драматург, известный, в частности, своими новаторскими экранизациями пьес Шекспира.**

4* **Холл (Hall) сэр Питер Реджинальд (р. 1930) — знаменитый английский режиссер и театральный менеджер, с чьим именем в значительной мере связаны создание и деятельность двух ведущих театральных компаний Англии — «Ройял Шекспир компании и Национального театра.**

5 **Gallup S. A History of the Salzburg Festival. London, 1987. P. 9.**

6 **Szeps B. My Life and History. London, 1938. P. 214.**

7 Saylor 0. Max Reinhardt and his theatre. N.Y., 1923. P. 200.

8 Ibid., p.191.

9 **Cardus N. Autobiography. London, 1947. P. 277-278.**

10* **Краус (Kraus) Карл (1874-1936) — австрийский писатель, публицист и филолог, прославившийся, среди прочего, сатирическими памфлетами и эссе, направленными против современной ему культуры.**

11* **Моисси (Moissi) Александр (Сандро) (1880-1935) — немецкий актер, албанец по происхождению, один из известнейших актеров театра М. Рейнхардта.**

12 **Zuckmayer, p. 22.**

13 Cardus N. Op. cit., p. 274-275.

14 Zuckmayer, p. 40.

15 GLY-36, p.12.

16 Blom E. Music in England. London, 1947. P. 249.

17 GLY-36, p. 5.

18 Franklin D. Basso Cantante. An Autobiography, London, 1969. P. 52. *19** Город в Англии.

20 Bing R. 5000 Nights at the Opera. London, 1972. P. 55.

21 Zuckmayer, p. 44.

22 Gallip Op. cit., p. 98.

23 Ibid., p. 101.

24 Haeusserman E. Herbert von Karajan. Eine Biographie. München, 1983. S. 24.

25 Bachmann R. Karajan: Notes on a Career. London, 1990. P. 52-53.

26 Vaughan R. Herbert von Karajan: The Conductor as Idol. London, 1985. P. 99.

27 Ibid., p. 107.

28 Ibid., p. 133.

29 Bachmann R. Op. cit. p. 150.

30 Vaughan R. Op. cit., p.138.

31 Bachmann R. Op. cit. p. 154.

32 Vaughan R. Op. cit., p. 141-143.

33 См.: Jaklisch Я. Die Salzburger Festspiele. Bd.III. Verzeichnis der Werke und der Künstler. 1920-1990. Salzburg, 1991.

34 Bing R. Op. cit., p. 84.

35 ED-56, p. 29.

36 ED-56, p. 14.

37 Gallup S. Op. cit., p.160.

38 Stresemann W. The Berlin Philharmonie from Karajan to Bülow. Berlin, 1979. P. 261.

39 Gallup S. Op, cit.,p.l66.

40 Реклама записи «Дойче граммофон», 1964 г. 41 Gallup S. Op. cit., p.184.

42 См.: Lebrecht N. The Maestro Myth. London, 1991.

43 VF, c. 118.

44 «Salzburg Specktakel», 1993, p. 44.

45 Интервью с автором, 1989-1994 гг.

46 GLY-63, p. 78.

47 «Observer, 6 February 1994. P. 19.

48 GLY-92, c. 2-3.

***49* Hall P. Making an Exhibition of Myself. London, 1993.**

50 «Classical Music», 19 февраля 1994, p. 6.

51 Интервью с автором.

52 Источник: PSI-ARTS.

53 Интервью с автором.

54 Речь на открытии, 23 июля 1993 г.

Глава 10. Загадай на звезду

***1* Fingleton D. Kiri. London, 1982. P. 179.**

2 Umbach K. Geldschein-Sonate: das Millionenspiei mit der Klassik. Frankfurt, 1990. S. 67-69.

3 Письмо, направленное автору и другим лицам 15 мая 1987 г.

***4* Pavarotti L. My World. London, 1995. P. 263.**

5 Интервью с Хантером Дэвисом для журнала «You». Не датировано.

***6* Pavarotti L. Op. cit., p. 80.**

7 «Daily Telegraph», 3 March 1992.

8 «Daily Telegraph», 13 August 1991.

***9* Pavarotti L. My Own Story. London, 1981. P. 100.**

***10* Culshaw J. Putting the Record Straight. London, 1981. P. 345-346.**

***11* Mayer M. Grandissimo Pavarotti. London, 1986. P. 93.**

12 Интервью с автором.

13 Мерл Хаббард в интервью с автором.

14 Комментарий Питера Дэвиса в беседе с автором.

***15* Walsh M. Snakeoil and the Fat Man // «New York Magazine», 13 November 1995.**

***16** Свенгали — персонаж романа Дж. Дюморье «Трилби» (1894), демонический музыкант, который полностью подчиняет себе волю наивной натурщицы-ирландки Трилби и, воздействуя гипнозом, делает ее величайшей певицей. Когда Свенгали умирает, Трилби теряет свой дар.**

***17* Pavarotti L. My Own Story. P. 162.**

18 Ibid., p. 102.

***19* Mayer M. Op. cit., p. 131.**

***20* Pavarotti L. My Own Story. P. 165.**

***21* Pavarotti A, Life with Luciano. London, 1992. P. 131-132.**

22 Интервью с Робертом Тарнболом для «Sunday Telegraph». Не датировано.

23 Все высказывания М. Хаббард заимствованы из интервью с автором.

24 **Pavarotti L. My Own Story, p. 167-168.**

25 Все высказывания П. Доминго заимствованы из интервью с автором в Зальцбурге в 1991 г.

26 * Персонаж оперы Г. Доницетти «Любовный напиток», крестьянский парень, простак.

27 «Sunday Times Magazine», 22 Oktober 1989. P. 26.

28 Интервью с автором.

29 **Pavarotti L. My World, p. 52.**

30 Ibid., p. 53.

31 Интервью с автором.

32 **Pavarotti L. My World, p. 63.**

33 «Daily Telegraph», 12 March 1994.

34 Ibid.

35 «Guardian», 12 October 1995. P. 9.

36 Интервью с Мелвином Брэггом в передаче «South Bank Show», вышедшей в эфир на LWT 8 октября 1995 г.

37 Мерл Хаббард в интервью с автором.

38 Pavarotti A. Op. cit., p. 156.

39 Все высказывания Кеннеди взяты из интервью с автором 1991-1993 годов.

40 Роджер Льюис в интервью с автором.

41 Все высказывания Стэнли взяты из интервью с автором в 1994 г.

42 **Kennedy N. Always Playing. London, 1991. P. 34.**

43 Ibid., p. 35.

44* **«Жуткая Гулянка» («Monster Bash») — популярная в то время компьютерная игра.**

45* **Либерейс (Liberace) Владзю Валентина (1919-1987) — американский шоумен и пианист, исполнявший популярные классические произведения с невероятной скоростью — «Лунная соната» Бетховена, например, укладывалась в его исполнении в 4 минуты звучания. Чрезвычайно популярно было в 50-х гг. его телевизионное «Шоу Либерейса», транслировавшееся по всей Америке и в 20 странах за рубежом. Был занесен в «Книгу рекордов Гиннесса» как самый высокооплачиваемый пианист. Отличался экстравагантными сценическими костюмами и манерой поведения.**

46 Это высказывание принадлежит Деннису Руни, редактору североамериканского издания журнала «Strad».

47 Интервью с автором.

48* **Юинг (Ewing) Мария (р. 1950)—американская певица**

(меццо-сопрано). В 1973 г. дебютировала на фестивале «Равиния». В 1976 г. впервые выступила в Метрополитен-опере. В партии Саломеи дебютировала на сцене Ковент-Гарден в 1988 г.

49 Jepson B. The Strapless Violinist //«Vanity Fair», February 1990. P. 196.

50 «Standard», 15 December 1994. P. 42.

51 Pitman J. Bow belle // «Times Magazine», 25 February 1995. P. 9.

52 «The Times», loc. cit.

53 Интервью с автором.

54 Интервью журналу «Classic FM», февраль 1995 г.

55 Высказывание Х. Турецкого заимствовано из бесед с автором в 1993-1994 гг.

56 «Sunday Times», 15 May 1995. P. 22.

... И КОРПОРАТИВНОЕ УБИЙСТВО КЛА$$ИЧЕСК0Й МУЗЫКИ

Глава 11. Отказываясь от записей

*1** Эбби-роуд (Abbey Road) — улица в Лондоне, на которой расположены известные студии звукозаписи.

*2** Берлинер (Berliner) Эмиль (1851-1929) — изобретатель микрофона, граммофона, грампластинки, а также способа записи, воспроизведения и тиражирования грампластинок (все изобретения запатентованы в 1887 г.).

3* Подробнее см.: POLY-100. (Следует отметить, что сведения, сообщаемые Н. Лебрехтом, не вполне точны. В 1891 г. «вашингтонский школьник» Фред Гайсберг никак не мог «прошмыгнуть» в спальню Эмиля Берлинера и тем более увидеть, как великий изобретатель «нарезает» там свою «первую грампластинку», — хотя бы потому, что Гайсберг в эти годы уже не был школьником, а Берлинер «нарезал» свои пластинки не в спальне, а в лаборатории, оборудованной им в вашингтонском доме еще в 1883 г. В описываемое время Гайсберг работал помощником у Чарлза Тейнтера, который записывал валики для Всемирной выставки в Чикаго и для разных фонографических фирм. Он не только готовил аппаратуру к записи и менял записанные валики на чистые, но подыскивал в театриках, ресторанах, а то и просто на улице потенциальных исполнителей, приводил их в студию и, если это было необходимо, аккомпанировал им на рояле. Вскоре он познакомился таким образом почти со всеми

эстрадными артистами Вашингтона, и тогда один из них —популярный в то время певец Билли Голден, уже записывавшийся у Э. Берлинера и знавший, что тому нужен помощник, свел их друг с другом. Через восемь лет Гайсберг,

направляясь в лондонское отделение фирмы Берлинера, делил каюту не с племянником последнего, а с Джозефом Сандерсом, таким же, как и он, служащим компании. - Прим. ред.)

4* История всемирно известной торговой марки «Голос его хозяина» достаточно сложна. С уверенностью можно установить следующее. В самом конце 1890-х гг. Фрэнсис Барро нарисовал картинку, на которой была изображена принадлежавшая брату художника собака по кличке Ниппер (Кусачий), сидевшая перед фонографом. 11 февраля 1899 г. он зарегистрировал рисунок под названием «Собака, смотрящая на фонограф и слушающая его». После этого он безуспешно пытался продать рисунок фонографическим компаниям Белла и Эдисона, где на его предложение отвечали, что «собаки не могут слушать фонограф». В статье, опубликованной в журнале «Стрэнд», Барро рассказывал, что следующий визит был нанесен в лондонское отделение «Берлинер грамофон компани», чей управляющий, Барри Оуэн, согласился купить рисунок при условии, что художник вместо фонографа нарисует граммофон. Условие было принято, и Барро получил за картинку и авторские права на нее 100 фунтов стерлингов. В начале 1900 г. Э. Берлинер, навестивший офис лондонского отделения своей компании, увидел «Ниппера» и взял картинку с собой. Возвратившись в Америку он 16 июля 1900 г. зарегистрировал ее в Патентном бюро в качестве торговой марки своей фирмы «Берлинер граммофон компани», находившейся в Монреале (Канада). Вскоре после этого авторские права на изобретения Берлинера вместе с торговой маркой перешли к связанной с ним фирме Э. Джонсона «Виктор токинг машин», и в конце 1900 г, изображение «Ниппера» появилось на обложке ее каталогов, а затем и на этикетках грампластинок. «Ниппер» был принят и отделениями фирмы Берлинера в Лондоне и Ганновере. В 1910 г. фирма «Виктор» перерегистрировала торговую марку под новым названием «Голос его хозяина». После того как «Виктор токинг машин» в 1929 г. была поглощена корпорацией RCA, эта марка стала принадлежать новообразованной фирме «Ар-Си-Эй -Виктор».

5* Обилие индийских записей в каталогах лондонской «Берлинер грамофон компани» объясняется, по-видимому, тем, что в 1901 г. эта компания открыла свое отделение в Калькутте, которое явилось первым в Азии предприятием такого рода.

6* Этикеткой (или печатью) красного цвета (Red Label) на

западном рынке традиционно снабжались товары высшего качества, выпускаемые под одной и той же маркой. На заре звукозаписи красной этикеткой снабжалась серия записей классической музыки, выпускавшихся фирмами Берлинера и Э. Джонсона в Монреале (Канада), Кэмдене, Лондоне и Ганновере. Сама бумажная этикетка, наклеиваемая на грампластинку, — нововведение Э. Джонсона, владельца «Виктор токинг машин компани», появившееся на рубеже веков. До этого необходимая информация (название произведения и имя исполнителя) писалась от руки в середине каждого диска, и ее достоверность часто подкреплялась автографом исполнителя.

7* Дж. Верди умер 27 января 1901 г. в миланской гостинице «Гранд-отель».

8 *Moore J. N.* A Voice in Time: the gramophone of Fred Gaisberg. London, 1976. P. 48-51.

9 Ibid., p. 86-87.

10 Ibid., p. 45.

11 *Schwarzkopf E.* On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge. London, 1982. P. 10.

12 Ibid., p. 144-145.

13 *Tobbin M.* Walter Legge: The Early Years // ICRC, September 1995, p. 12.

14 Из воспоминаний Питера Эндри, опубликованным в журнале «Classical Music» от 3 июня 1989 г.

15 Сообщено Джоан Ингпен.

16 Brookes, p. 206-207.

17 Jefferson A. Sir Thomas Beecham. A Centenary Tribute. London, 1979. P. 77.

18 Schwarzkopf E. Op. cit., p. 91.

19 Culshaw J. Putting the Record Straight. London, 1981. P. 180.

20 Интервью с автором.

21 Schwarzkopf E. Op. cit., p. 659.

22 Donaldson F. The Royal Opera House in the 20th Century. London, 1988. P. 115.

23 Интервью с автором, май 1994 г.

24 Schwarzkopf E. Op. cit., p. 106.

25 Ibid., p. 68.

26 Сэр Йен Хантер в интервью с автором. 27 Schwarzkopf E. Op. cit., p. 5.

28 Из записки Питера Хэйуорта от 26 июля 1982 г. Копия находится у автора.

29* Фирменный знак записей классики, выпускаемых

ДГГ.

30 Culshaw J. Op. cit., p. 218.

31 Craft R. Small Craft Advisories. London, 1989. P. 185.

32 Milstein N., Volkov S. From Russia to the West. London, 1990. P. 260.

33 Ш. Чейпин в интервью с автором.

34* God (англ.) — Бог.

35* Имеется в виду французский кинорежиссер и сценарист Жан Люк Годар.

36 Chapin Sch. Musical Chairs. N.Y., 1977. P. 213.

37 Ibid., p. 37.

38 Burton, p. 253.

39 Davis, p. 231-232.

40 Gelatt R. The Fabulous Phonograph, 1877-1977. London, 1977. P. 302.

41 Ibid., p. 352-353.

42 Пол Мейерс в беседе с автором.

43 Davis, p. 231.

*44** Бармицва (точнее — «бар мицва») — обряд совершеннолетия в иудаизме, совершаемый мальчиками в тринадцатилетнем возрасте.

45 Dannen F. The Hit Men. London, 1990. P. 113.

46 Интервью с автором.

47 Dannen F. Op. cit., p. 115.

48 Все цитаты, если иного не указано, взяты из интервью с автором.

49 Интервью с Брайаном Хантом. Не датировано. 50 Там же.

51 «Classical Music», 14 May 1994. P. 23.

52 Интервью газете «Guardian», 10 апреля 1993 г., с. 31.

53 Интервью с Брайаном Хантом.

54 Из выступления Гюнтера Хенслера на международной конференции Британской ассоциации концертных агентов // BACA-94.

55 «Late Show», BBC2, February 1994.

56 Источник: Международная федерация фонографической индустрии (IFPI). В 1994 г. каждая третья проданная запись классической музыки приходилась на США. В денежном исчислении это составило 11,8 млрд. долларов; Европейский Союз потратил 10,6 млрд. долларов, Япония — 5,9 млрд.

57 Gelatt R. Op. cit., p. 255. .

58 Из обращения к Ассоциации британских оркестров, январь 1992 г.

59 «Classical Music», 8 January 1994. P. 21.

60 Пресс-релиз «Уорнер мьюзик груп» от 8 апреля 1994 г.

61 «The Times», 22 December 1993. P. 3.

62 «BBC Music Magazine», August 1994. P. 11.

63* Название серии точно воспроизводит пропагандистское клише нацистов, называвших «дегенеративным» все модернистское искусство конца XIX — первой четверти XX века, а также творчество художников-евреев. В серии «Дегенеративная

музыка», выпущенной фирмой «Декка», вышло несколько дисков, на которых были записаны песни берлинских кабаре композиторов М. Сполянского (1898-1985), Ф. Холлендера (1896-1976) и Р. Нельсона (?-1960); «Зевс и Элида» (музыкальный гротеск для солистов и чтеца) и камерная опера «Прекрасные лица» С. Вольпе (1902-1972); Лирическая симфония ор. 18, Симфонические песни, симфоническая картина «Русалка» и «Псалмы» для хора и оркестра А. Цемлинского (1871-1942).

Глава 12. Собственность интеллектуала

1* Британские Акты о праве копирования (Copyright Acts) от 1709 и 1775 г. относились только к напечатанным книгам и предоставляли авторам ограниченную защиту от пиратских изданий в течение 21 года.

(Первый в мире закон об авторском праве — так называемый «Статут королевы Анны» — был принят в 1709 г., но вступил в силу с 10 апреля 1710 г. Он содержал один из важнейших принципов авторского права — принцип «копирайт» — право на охрану опубликованного произведения и запрет тиражирования произведения без согласия автора в течение определенного срока. Для произведений, опубликованных до вступления закона в силу, срок действия копирайта составлял 21 год с момента публикации, но в любом случае заканчивался со смертью автора. После 10 апреля 1710 г. этот срок был сокращен до 14 лет, но была предусмотрена возможность его продления еще на 14 лет при жизни автора.)

2* Драматург и финансист, дипломат и издатель, часовщик, королевский секретарь, публицист, изобретатель (он усовершенствовал анкерный механизм карманных часов и педальную механику арфы), делец, учитель музыки дочерей Людовика XV, Бомарше был также инициатором создания первого в мире общества защиты авторских прав. Но это еще не было современное нам Общество драматических авторов и композиторов.

После сценического успеха «Севильского цирюльника» Бомарше на собственном опыте убедился в полном бесправии французских драматургов, чье материальное положение целиком зависело либо от милостей патрона, либо от честности и добропорядочности издателей, антрепренеров и актеров, которые далеко не всегда обладали этими качествами в должной мере, сплошь и рядом задерживая, занижая, а том вовсе не выплачивая авторам даже предварительно оговоренного вознаграждения.

Решив объединить усилия и бороться с этим положением законодательным путем, Бомарше 3 июля 1777 г. пригласил к себе на ужин всех парижских драматургов. На приглашение откликнулись 21 человек, которые в тот же вечер и образовали Бюро по драматическому законодательству (Bureau de Legislation Dramatique) — первую организацию по коллективной защите авторских прав, которую несколько позже современники шутливо окрестили «Генеральными штатами драматургов».

Через четырнадцать лет упорной борьбы, 13 января 1791 г. Национальное собрание Французской республики по представлению Бомарше, Лагарпа и Седена приняло подготовленный ими закон об авторских правах (ратифицирован Людовиком XVI 19 января), в котором признавалось, что «произведение писательской мысли» (l'ouvrage de la pensée d'un écrivain) — произведение умственного труда вообще — является «самой святой, самой неотъемлемой и самой личной собственностью» автора. В марте того же года Бюро по драматическому законодательству было преобразовано в Бюро по сбору гонорара авторов и композиторов (Bureau de Perception des droits d'auteurs et compositeurs). Аналогичное (так называемое «второе») Бюро было создано в 1798 г. И лишь через тридцать лет после смерти Бомарше (1799), 7 марта 1829 г., в результате объединения обоих бюро, возникло существующее и поныне Общество драматических авторов и композиторов (SACD).

3* Устав гражданского (а не государственного) Общества авторов, композиторов и издателей музыки (SACEM) был зарегистрирован 30 января 1851 г.

4* Акт о праве копирования, принятый в 1911 г. и вступивший в силу с 1 июля 1912 г.

(Copyright Act, 1911), наряду с правом публикации и продажи, впервые в Великобритании включил в понятие авторского права право на исполнение музыкального

произведения, а также на воспроизведение его любыми механическими средствами. Впервые также авторское право стало пожизненным и наследуемым (согласно Акту 1911 г. срок его действия продлевался до пятидесяти лет после смерти автора).

5* В борьбу за защиту авторских — и прежде всего исполнительских — прав Р. Штраус вступил в 90-х гг., будучи главным дирижером мюнхенской Придворной оперы. Тогда же он обрел единомышленников в этом деле — Фридриха Рёша и Ганса Зоммера, вместе с которыми работал вплоть до середины 30-х гг. Во многом благодаря инициативе этой «тройки» 14 января 1898 г. была образована первая в Германии композиторская организация — «Товарищество немецких композиторов» (Genossenschaft Deutscher Komponisten). Поскольку в 1900 г. предстояло принятие нового гражданского законодательства, свою главную задачу инициаторы создания «Товарищества» видели в подготовке нового закона об авторских правах. Проект такого закона Р. Штраус и Ф. Рёш внесли от имени «Товарищества» в рейхстаг в конце 1899 г. Новый «Закон об авторском праве на произведения литературы и музыкального искусства» был принят 19 июня 1901 г. Закон этот во многом (и прежде всего — по срокам действия) не удовлетворял музыкантов, но на его основе стало возможным возникновение организации, аналогичной французской SACEM, которая к тому времени уже действовала на территории Германии. И 14 января 1903 г. «Товарищество» было преобразовано в «Организацию по охране музыкально-исполнительских прав» (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht), председателем исполнительного комитета которой был избран Р. Штраус. Именно от этой даты ведет свою историю существующее ныне «Общество защиты прав на исполнение и механическое тиражирование музыкальных произведений» (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) — всемирно известное GEMA, отметившее в 2003 г. столетие своего существования.

6 **Wagner R. My Life. London, 1911. P. 302.**

7* К семье Штрекеров издательство «B. Schott's Sohne» («Сыновья Шотта») перешло в 1874 г., после смерти последнего представителя династии Шоттов Франца Филиппа — внука основателя фирмы Бернхарда Шотта.

8 **Strecker L. Richard Wagner als Verlagsgefährte. Mainz, 1951.**

9 **Wagner R., Op. cit., p. 833.**

10 Cosima Wagner's Diaries. Vol. 2. London, 1978. P. 690. Запись от 17 июля 1881 г.

11* В середине XVIII в. И. Г. И. Брайткопф изобрел и с 1754 г. ввел в практику нотопечатания так называемый подвижной нотный шрифт, каждый знак которого состоял из трех разборных частей.

12* Джулио Рикорди, ознакомившись с первой оперой Дж. Пуччини «Виллисы» (1884), сразу же уверовал в талант молодого композитора, только что окончившего Миланскую консерваторию. Рикорди организовал постановку этой оперы в миланском театре Верме (Teatro del Verme) и с тех пор всячески покровительствовал Пуччини, став основным его заказчиком и издателем всех его произведений. В течение многих лет Дж. Рикорди материально поддерживал композитора, выплачивая ему специальное пособие.

*13** Каталани (Catalani) Альфредо (1854-1893) — итальянский композитор, один из самых заметных предшественников веризма. Его сказочно-фантастическая опера «Валли» (1892) была высоко оценена Бойто и Тосканини, но резко критиковалась Дж. Рикорди (у которого некоторое время печатался А. Каталани, доставшийся ему в наследство от Ф. Лукки) и Пуччини.

14* Либретто «Тоски» (1900) было написано Л. Илликой и Дж. Джакозой — постоянными либреттистами Пуччини со времени работы над «Богемой» (1896). Правда, Луиджи Иллика писал либретто едва ли не для всех известных итальянских композиторов того времени (Масканьи, Джордано, Дзандонаи), в том числе и для Альберто Франкетти (1860-1942), так что утверждение Н. Лебрехта может иметь под собой определенные основания.

15* Одной из главных причин длительного творческого кризиса, наступившего после создания «Мадам Баттерфлай» (1904), исследователи считают смерть Дж. Джакозы и распад творческого триумвирата Пуччини - Иллика - Джакоза (см., например: Левашова О. Пуччини // Музыка XX века. Очерки в двух частях. Ч. 1. Кн. 2. М., 1976. С.135). Другой причиной стали семейные неприятности и связанное с ними громкое судебное разбирательство, глубоко подействовавшее на Пуччини.

*16** Дзандонаи (Zandonai) Риккардо (1883-1944) — итальянский композитор, ученик П. Масканьи; автор опер, продолжавших традиции Масканьи и Пуччини.

17 «Billboard», 12 August 1994. P. 38.

18* 70-летний срок посмертного действия авторского

права вводился в странах Европы и в Америке в разное время. В Англии он был введен с 1 января 1996 г. для большинства видов печатной продукции (для звукозаписей продолжал действовать 50-летний срок). Приведение авторского законодательства стран-членов Европейского Союза к «единому знаменателю» предусмотрено Европейской директивой о гармонизации некоторых аспектов авторского права в 15 государствах-членах Союза (Directive 2001/29/EL), которая была принята Европейским парламентом и Советом Европы 22 мая 2001 г.

19 Имя не указано по просьбе собеседника.

20* **Петр Иванович Юргенсон (1836-1903) был крупнейшим русским музыкальным издателем и деятелем русской музыкальной культуры. Он прошел все ступени музыкально-издательского дела - от нотного гравера и продавца в музыкальных магазинах Ф. Стелловского до владельца крупнейшего в России и в Европе музыкально-издательского и торгового дома. Переехав в 1859 г. из Петербурга в Москву, он, по совету Н. Г. Рубинштейна, открыл собственную музыкальную торговлю, с 1861 г. стал издавать ноты, с 1866 г. — книги по музыке, а в 1867 г. основал собственную нотопечатню. Постоянно вводя технические усовершенствования и расширяя дело, он стал издавать ноты массовыми тиражами и продавать их по сниженным ценам, что, наряду с благотворным воздействием на демократизацию музыкальной культуры, поставило его конкурентов в сложное положение. За 1870-1903 гг. Юргенсон приобрел 17 музыкальных фирм Москвы, Петербурга, Риги и Одессы. До 1904 г. фирма выпустила 29 000 названий произведений различных жанров (от симфонических и оперных партитур до цыганских романсов), много книг и учебно-методических материалов. В 1903 г. открыл при нотном магазине первую в Москве бесплатную музыкальную читальню. В течение 30 лет П. И. Юргенсон был одним из директоров РМО.**

21* фирма «В, Бессель и Ко», основанная в 1869 г. В. В. Бесселем (1843-1907) совместно с братом, И. В. Бесселем, помимо музыкального магазина включала в себя издательство, а с 1871 г. — и нотопечатню.

22* Нототорговая база издательства находилась в Петербурге, а гравировка и печать осуществлялись в лейпцигской нотопечатне Редера.

23 **Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 156.**

24 Там же, с. 212.

25 **Stravinsky I. Selected Correspondence. Vol. I. London, 1982. P. 67-68.**

26* После национализации фирмы 19 декабря 1918 г. Борис Петрович Юргенсон (1868-1935) заведовал нотной секцией Музыкального отдела Наркомпроса, а затем действительно работал в Музыкальном секторе Госиздата, то есть в своем же, еще недавно принадлежавшем ему издательстве на Неглинной улице.

27 **Prokofiev S. Soviet Diary 1927 and other writings. London, 1991. P. 52-53.**

28* Точнее — издательству «Бузи энд Хоукс», которое, в свою очередь, в 1986 г. было приобретено американской компанией «Карл Фишер».

29 **Stravinsky I. Selected Correspondence. Vol. III. London, 1985. P. 218.**

30 См.: Levy E. Music in the Third Reich. Basingstoke, 1994. P. 159-165.

31* В 1940 г. Бела Барток покинул Швейцарию, куда он переехал в 1939 г., и эмигрировал в США.

32* Музыкально-издательская фирма «Г. Ширмер инкорпорейтед» (G. Schirmer Inc.) была основана выходцем из Германии Густавом Ширмером (1829-1893) в 1866 г. В 1968 г. издательство было поглощено компанией «Macmillan Inc.», а в 1986 г. отдел по выпуску музыкальных изданий влился в компанию «Music Sales».

33 **Heinsheimer H.W. Menagerie in F. Sharp. N.-Y., 1948.**

34* В 1949 г. издательство «К. Ф. Петерс» было национализировано и продолжало свою деятельность в Лейпциге. В 1950 г. бывший владелец издательства И. Петшуль основал во Франкфурте-на-Майне фирму того же названия. Издательство «Брайткопф и Хертель» после раздела Германии и вплоть до ее воссоединения продолжало работать как в Висбадене (с 1945 г.), так и в Лейпциге (с 1952 г. — как «народное предприятие»),

35 **Ruppel KH. Music in Germany. Munich, 1952. P. 77.**

36 Интервью с автором. 37 Интервью с автором.

38 **Roth E. Von Prag bis London, Zürich, 1974. P, 58,**

39* **Хауэр (Hauer) Иозеф Mamuac (1883-1959) — австрийский композитор-самоучка и теоретик. В1919 г. независимо от Шёнберга открыл двенадцатитоновую систему композиции, основу которой составляет совокупность 44**

шестизвучных групп (тропов).

40* **Хаба (Haba) Алоис (1893-1973) — чешский композитор, ученик В. Новака и Ф. Шрекера. После недолгого увлечения атематизмом и атональностью обратился к микроинтервалике, которую он выводил из особенностей моравского музыкального фольклора, и стал одним из пионеров четвертитоновой системы композиции. Наиболее последовательный, пожалуй, приверженец микрохроматизма, А. Хаба утверждал его и в своем творчестве, и в теоретических работах, и в педагогической практике. В своих сочинениях он не ограничивался четвертитоновой системой, применяя системы композиции, основанные на 1/3, 1/6 и 1/12 тона. Для воспроизведения интервалов, меньших, чем 1/4 тона, изобрел фортепиано с тремя клавиатурами.**

41 **Heinsheimer Я. W. Give my Regards to «Aida». N.-Y., 1968. P. 122-123.**

42 **Roth E. The Business of Music. London, 1969. P. 58.**

43 Интервью в передаче «Lulu's Ziehvater» по случаю 90-летия Шлее (ORF/ZDF).

44 Интервью в передаче «Music Weekly» на «BBC Radio 3» 27 октября 1991 г.

45 Официальное письмо, переданное по факсу 12 января 1995 года. .

46 **Peacock A., Weir R. The Composer in the Marketplace. London,, 1971, P. 159.**

47 Ibid., p. 155.

48 Из беседы с автором, июнь 1993 года.

49 Источник: Companies House, Music Sales Limited accounts for the year eneded 21 December 1993,

50 Ежегодный отчет, 1993/94 г.

51 Передача «Music Weekly» 27 октября 1991г. (BBC Radio 3).

52 **Peacock A., Weir R. Op. cit., p. 23.**

53 Интервью с автором.

54 Эти слова принадлежат Роберту Монтгомери, бывшему главе «Mechanical Protection Society» (см.: «Guardian», 18 December 1995, p. 3).

55 Из беседы с автором.

Глава 13. Хозяева вселенной

1 Все высказывания Маккормака, если иного не указано, взяты из двух интервью с автором, состоявшихся в июне 1991 и в мае 1993 г.

2* **Палмер (Palmer) Арнольд (р. 1929) — один из самых удачливых и популярных игроков в гольф, четырехкратный**

победитель чемпионата мастеров (1958, 1960, 1962, 1964).

3 «The Times Sunday Review», 18 July 1992. P. 46.

4 McCormack M. H. What They Don't Teach You at Harvard Business School. London, 1984, Фронтиспис.

5 К 1992 г. его обошел баскетболист Майкл Джордан, подписавший благодаря виргинской фирме «Про-Серв» контракт на 50 миллионов долларов в год.

6 Цит. по: Chapel S. Le Champion du Sport Business // «Fortune-France», September 1989. P. 43-47.

7 Четыреста два миллиона долларов плюс двадцать миллионов, затраченных на покупку видеооборудования. См.: «Financial Times», 7 August 1992.

8 McCormack M. Я. Op. cit., p. 233.

9 A Life in the Day // «Sunday Times Magazine», 1991.

*10** Белл (Bell) Джошуа (р. 1967) —американский скрипач. В 14 лет дебютировал с Филадельфийским симфоническим оркестром под управлением Р. Мути; в 1988 г. дал свой первый сольный концерт в Нью-Йорке. Выступает и записывается с крупнейшими дирижерами.

*11** Оже (Auger) Арлен (1939-1993) — американская певица (лирико-колоратурное сопрано). С 1974 г. пела в Венской государственной опере, а с 1979 — в Метрополитен-опере.

12 «Classical Music», 27 June 1992. P. 13.

13 Интервью с автором, апрель 1995 г.

*14** Мэрринер (Marriner) сэр Невилл (р. 1924) — английский дирижер, по образованию скрипач. В 1959 г. основал камерный оркестр «Академия Сент-Мартин-ин-зе-филдс», который считается одним из самых виртуозных в мире.

16 Это и другие высказывания агента, если иного не указано, взяты из интервью с автором в 1991-1993 гг. 16 Очерк в «Opera Now». Не датирован.

*17** Оттер (Otter) Анне Софи фон (р. 1955) — шведская певица (меццо-сопрано), обладательница великолепного бельканто и безупречного чувства стиля. В 1985 г. дебютировала на сцене Ковент-Гарден, а в 1988 — Метрополитен-оперы.

*18** Бонни (Воппеу) Барбара (р. 1956) — американская певица (лирическое сопрано); выступает на ведущих сценах Европы и Америки, является одной из лучших исполнительниц камерно-вокального репертуара австро-немецких романтиков.

*19** Хэмпсон (Hampson) Томас (р. 1955) — американский

певец (баритон).

20 Интервью с автором, декабрь 1990 г.

21 «Sunday Times», loc. cit.

22 Передача «Omnibus», 24 апреля 1995 г. •

***23** Бат — популярный курорт с минеральными водами в графстве Соммерсет, известный хорошо сохранившимися руинами римских бань. Ежегодно в июне здесь проходит фестиваль классической и современной музыки.**

***24** Бычков Семен (р. 1952) — русский дирижер. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу И. А. Мусина. В 1975 г. эмигрировал на Запад. Главный дирижер Филармонического оркестра г. Буффало (1985-1989) и Парижского оркестра (1989-1998). С 1998 г. возглавляет симфонический оркестр Западногерманского радио (Кёльн), с 1999 по 2002 гг. являлся также главным дирижером Дрезденской государственной оперы.**

25 Интервью радио Би-би-си-3, 20 июня 1991 г.

***26* Bunting M. Court Napping^/ «Guardian», 24 May 1994. P. 24.**

27 An American Princess who has moved out of the Court Spotlight // «The Times», 22 January 1994. P. 34.

28 Интервью с Майклом Паркинсоном, клиентом «Ай-Эм-Джи» («Daily Telegraph», 2 July 1994, p. 20).

29 «Daily Mail», 9 May 1992. P. 73.

30 «Figaro Magazine», 28 April 1990.

31 Цит. по: «Sunday Times», 22 May 1994. P. 5.

32 «Daily Telegraph Magazine», 4 June 1994. P. 17.

33 «Observer Magazine», 27 June 1993. P. 24.

34 Впервые показан на Канале Би-би-си-1 28 июля 1998 г.

35 «Observer Magazine», loc. cit.

36 «Independent on Sunday», 18 July 1993. P. 11.

37 «Leisureweek», 22 June 1990. P. 7.

38 «Daily Mail», 9 May 1992. P. 73.

39 «Figaro Magazine», 28 April 1990.

40 «Sports ülustrated», 21 May 1990.

41 Высказывание помощника Маккормака приводится в журнале «Management Week» за июнь 1991 г., с. 50; все последующие цитаты взяты из той же статьи.

42 Интервью с автором, июнь 1991 г.

Глава 14. В стеклянном треугольнике

1* Метафорически называя покупку «Коламбия Рекордс» «налетом на Блэк-Рок современных средств массовой информации», Н. Лебрехт намекает на эпизод англоамериканской войны 1812-1813 гг., когда английский десант вместе с союзными англичанам индейскими племенами, внезапной атакой изгнал американцев и сжег города Блэк-Рок и Буффало. Есть в этом выражении и прямой смысл, поскольку «Блэк-Рок» («Черная скала») — название здания, в котором размещаются Си-би-эс и «Коламбия рекордс».

2 Все комментарии Оги взяты из интервью с автором, которое состоялось в феврале 1992 г.

3 «Vanity Fair», September 1991. P. 36.

4 Отчет компании за 1991 год, с. 23.

5* **Эпоха Мэйдзи (япон. мэйдзи — просвещенное правление) — официальное название периода правления императора Муцухито (с 1868 по 1912 гг.), когда в ходе проведения либерально-буржуазных преобразований замкнутая и самодостаточная до тех пор японская культура открылась внешнему миру.**

6* **Ямада (Yamada) Косаку (1886-1965) — японский композитор и дирижер. Творчество Ямады в различных жанрах (от оперы до песни), отмеченное влиянием немецких романтиков, но не лишенное японского колорита, положило начало современной японской музыке европейского типа.**

7 **Morita, p. 57.**

8 Ibid., p. 4.

9 Обе цитаты взяты из буклета, выпущенного к сорокалетию компании (с. 62-63).

10 Morite, p. 159.

11 «The New York Times», 18 February 1990.

12 Из речи Гюнтера Бреста в студии «Сони-Аниф», 13

августа 1991 г.

13 Там же.

14 «Sunday Times Culture Section», 18 April 1993. P. 18.

15 Речь Г. Бреста в Анифе, 13 августа 1991 г.

*16** Челибидаке (Celibidache) Серджу (1912-1996) — немецкий дирижер, румын по происхождению. Как музыкант сформировался под влиянием Фуртвенглера и славился исполнением музыки венских классиков, Брамса, Брукнера, французских импрессионистов, Чайковского, Шостаковича. Среди коллег отличался исключительной требовательностью к качеству звучания оркестра, В 1945-1947 гг. возглавлял Берлинский филармонический оркестр, в разные годы был главным дирижером оркестров Стокгольмского, Штутгартского, Французского радио; в 1979-1996 гг. — главный дирижер Мюнхенского филармонического оркестра. Среди прочего Серджу Челибидаке отличало то, что он был принципиальным противником студийных записей.

17 «Hamburger Abendblatt», Februar 1990. S. 10-11.

18 Интервью с автором.

19 Из беседы с автором.

*20** Терфел (Terfel) Брин (р. 1965) — валлийский певец (баритон). Окончив Гилдхоллскую школу и став лауреатом британских и международных конкурсов, Терфел сделал головокружительную карьеру. В 1990 г. он дебютировал в Валлийской национальной

опере, а через два года — в Ковент-Гардене, на Зальцбургском фестивале и в Венской государственной опере. Ныне поет в ведущих театрах мира. Благодаря блестящим вокальным данным и экстравагантной манере сценического исполнения снискал славу одного из наиболее ярких оперных артистов современности.

21 «Early Music Today», April / May 1995. P. 25.

22 Письмо персоналу «Сони классикл» от 7 марта 1995 г.

23 Пресс-релиз «Сони классикл» от 16 августа 1995 г.

24 «NY Times», 14 May 1993.

25 «Intersect Magazine», April 1992. P. 13.

26 Из разговора с автором; собеседник просил не указывать его имя.

27 «Vanity Fair», February 1994. P. 114.

28 Dannen F. The Hit Men. London, 1990. P. 308.

29 «Vanity Fair», February 1990, p. 135.

30 Интервью автора с Джоан Баэз, октябрь 1995 г.

31 «Observer», 26 June 1988.

32 «The Times Saturday Review», 30 June 1991. P. 8.

33 «Independent», 23 November 1991.

34 «The Times Saturday Review», loc. cit.

35 «Daily Telegraph», «The Times», 19 January 1996.

36 «Wall Street Journal», 27 March 1995.

37 Сведения о карьере Тиммера см. в кн.: Gruithuijsen E., Junge P. De Revolutie Van Jan Timmer. Amsterdam-Antwerpen, 1992.

Глава 15. Кока-колизация классической музыки

1* Этим планам не суждено было сбыться. В 1996 г. корпорация «Торн - И-Эм-Ай» разделилась на две самостоятельные компании — «Торн» и «И-Эм-Ай груп». В 1998 г. последняя продала приобретенную ею в 1994 г. сеть книжных магазинов и розничных продаж и вновь, как и в самом начале своего пути, сосредоточилась на музыкальном медиабизнесе. Сегодня «И-Эм-Ай труп» является второй по величине музыкально-издательской медиакорпорацией, объединяющей, среди прочего, свыше ста звукозаписывающих лейблов, которые работают, как сказано в ее рекламе, «на всех континентах, кроме Антарктиды».

2 Копия письма находится в распоряжении автора.

3 Из беседы с автором.

4 В марте 1996 года, когда эта книга готовилась к печати, «Бузи энд Хоукс» добавило к списку своих приобретений берлинское издательство «Боте унд Бок», в котором делал первые шаги в музыкальном бизнесе Герман Вольф.

5 Incorporated Society of Musicians // Careers With Music. London, 1995. P. 2.

6 Источник: «Business Age», May 1994.

7 Кен Джонс в «Independent» от 10 августа 1992 г., с. 28.

8 «The Times», 26 September 1995. P. 40.

9 «The European», 13-16 May 1993. P. 32.

10 Источник: «Daily Telegraph», 29 June 1993. P. 31.

11 «Daily Telegraph», 21 July 1994.

12 «Sunday Times», 22 May 1994. P. 5.

13 «The Times», 6 July 1993. P. 42.

14 «The Times»; не датировано.

15 Из беседы с автором.

16 Интервью с автором, ноябрь 1995 г.

17 Из беседы с автором.

18 «Independent», 22 September 1995.

Финал

1* **Коронер (англ. coroner) — должностное лицо при органах местного самоуправления графства или города, в обязанности которого входит расследование дел о**

насильственной или внезапной смерти при сомнительных обстоятельствах.

2 The Supply of Recorded Music. Papers, presented to Parliament by Monopolies and Mergers Commission. London, June 1994. P. 87. Это — самые последние достоверные сведения.

3 Личные клиенты Роналда Уилфорда в «Коламбия» помечены буквами РУ.

4 В скобках обозначены вторые агентства или агентства, которыми артист пользуется ad hoc.

Благодарность от автора

Многие люди, помогавшие мне в работе над этой книгой, специально просили не указывать их имена. Я искренне надеюсь, что никто из упомянутых ниже людей не обидится на это скромное выражение моей благодарности за оказанную ими поддержку, советы и гостеприимство, часто помогавшие мне найти бесценную, ранее не известную информацию.

Австралия: Линн Бендер, Соня Чалмерс, Сандра Кин, Майкл Шмит (Мельбурн). Кеннет Трайб (Сидней)

Австрия: Николь Бахман, Вольфганг Херлес, Ханс Ландесманн

Канада: Хелен Монтанья, Алан Уокер

Чешская республика: Итка Славикова

Финляндия: Cenno Хейкинхеймо

Франция: Антонио де Альмейда, Авива Коэн, Венсан Мейер

Германия: Анке Гроссер, Хельмут Штерн (Берлин), Аттила Шампаи (Мюнхен), Ренате Херклотц (Лейпциг), Соня Шимменауэр, Вера фон Назебрук, Михаэль Хаас (Гамбург), Мадии Гаштайнер (Дармштадт), Фред К. Приберг (Рейнау)

Израиль: Ханох Рон, Элла и Ноам Шерифф

Италия: Маргерита Гросси, Марина Малер

Япония: Маса Кадзимото, Цутоми Сугияма

Нидерланды: Шитце Смит

Россия: Валерий Гергиев, Екатерина Сираканян, Ирина Белецкая, Александр Юрес

Швейцария: Лотте Клемперер, Рита Шульц

Англия: Петер Андри, Юэн Балфур, Ричард Бебб, Виктор Воровски, Ирина Браун, Мариус Карбони, Джилли Купер, Уильям Коллеран, Дидье де Коттиньи, Сара Кромптон, Питер Дайменд, Пол Финдлей, Массимо Фречча, Бертольд Гольдшмидт, Джуди Грээм, Эндрю Грин, Маргарет Хартог, Луис Хонейман, Мартин Хубер, Джоан Ингпен, Рут Джордан,

Грейм Кэй, Эрнест Кильинг, Джон Лукас, Джеймс Мэллет, Джон Макмарфи, Сара Миллер, Джерролд Нортроп Мур, Майкл Пул, Кэрол О'Брайен, Кристофер Рейберн, Найджел Рейнолдс, Жужи Робос, Кэрол Розен, Олби Розенталь, Тим Рострон, Дэвид Сигел, Дэниел Сноумен, Сэм Сильвестр, Бэзил Чайков, Кристел Уоллбаум, Кэролайн Уайт, Джон Уиллен

США: Дебора Борда, Маргарет Кэрсон, Шайлер Г. Чейпин, Дэвид В. Фостер, Даниелла и Рейфи Грюнфельд, Джилберт Э. Каплан, Алан Козин, Лоуренс Мортон Лернер, Тим Пейдж, Дэвид У. Рубин, Белл Шульхоф (Нью-Йорк), Ричард Родзинский (Флорида), Наоми Графман, Джонатан и Урсула Стернберг (Филадельфия), Гидеон Теплиц (Питсбург), Мерил Секрест (Вашингтон), Жак Лейзер (Сан-Диего), Уильям Мэллок (Лос-Анджелес)

Именной указатель

Аббадо, Клаудио 115, 197, 199, 215, 228, Барбайя, Доменико 67

236, 249, 253, 273-274, 280, 310, 316, Барбер, Сэмюэл 181, 405, 416

322, 361-362, 390, 463-465, 478, 496, Барбиролли, сэр Джон 112, 151-153, 156,

498, 510, 512158, 249, 278

Абель, Карл Фридрих 50Барбиролли, леди Эвелин 151, 153, 156

Агасси, Андре 335, 425, 439Баренбойм, Даниэль 115, 197, 219, 247,

Агню, Спиро 444249, 283-284, 429, 498, 510, 512

Адаме, Джон 268Барри ли, Этторе 67

Адлер, Курт Герберт 280Барлоу, Ховард 139-140

Азнавур, Шарль 15Барнум, Финеас Тейлор 7-8, 60-65, 70,

Айвз, Чарлз 37674, 128 ,328

Айнем, Готфрид фон 305-306Барро, Фрэнсис 341, 363

Аланья, Роберто 15, 509Барт, Лайонел 242

Алексеев, Дмитрий 514-515Барток, Бела 177, 293, 377, 405, 409

Аллен, Вуди 234Бартоли, Чечилия 223, 496, 508, 512

Аллен, Кеннет 165 Басе, Эмми — см. Тиллет, Эмми

Альбони, Мариетта 63 Бах, Иоганн Кристиан 50

Альмейда, Антонио де 196, 385Бах, Иоганн Себастьян 8, 32, 36, 49, 307,

Альфано, Франко 399 353, 367-377, 482, 513

Альфенслебен, Лудольф фон 101 Башмет, Юрий 242, 510

Амелинг, Элли 505 Баэз, Джоан 378, 471

Ан, Рейнальдо 106 Беек, Иоганна 114

Ангуло, Хосе Луис 358 Бейкер, Дженет 115, 172, 505
Андерсен, Ганс Христиан 56 Бейлис, Уэнтон С. 196
Андерсон, Джун 223, 226, 350 Бейнум, Эдуард ван 258
Андерсон, Мариан 111, 156 Бейринг, братья 60
Андри, Петер 214Беккер, Борис 439, 442, 495
Апшоу, Доун 223, 350, 356Белл, Гарри 168
Аргерих, Марта 253, 322, 343, 509Белл, Джошуа 426, 509, 515
Ардити, Луиджи 72-73Беллетти, Джованни 60
Армстронг, Карен 28Беллецца, Винченцо 148
Арнонкур, Николаус 510Беллини, Винченцо 7, 326, 397
Аррабаль, Пабло 358Беллони, Гаэтано 8, 57-59, 65
Асконас, Лэйз 431Беляев, Митрофан 401-403
Астер, Фред 192Бём, Карл 249, 298
Астор, Джон Джейкоб 67Бендикс, Макс 126
Астор, семья 107Бенедетти Микеланджели, Артуро 23
Астрюк, Габриэль 102-105, 278Бенедикт, Джулиус 60
Аттали, Жак 43Беннетт, Тони 458, 468
Ашкенази, Владимир 116, 250, 503, 510,Бер, Олаф 515
512, 515Берг, Альбан 87,135,177, 347, 408, 410-411
Байо, Пьер 53 Берганса, Тереса 312, 431
Бакст, Лев 104 Берглунд, Пааво 515
Балакирев, Милий 401 Бергонци, Карло 326
Баланчин, Джордж 204, 376Беренс, Хильдегард 515
Бальестерос, Севериано 443 Берже, Пьер 283
Балф, Майкл Уильям 66 Берио, Лучано 34, 412
Балца, Агнес 508 Берлин, Исайя 371
Бальман, Арнольд 400 Берлинер, Эмиль 362
Бамерт, Матиас 315 Берлиоз, Гектор 57
Бар, Герман 290Берлускони, Сильвио 491
Бернак, Пьер 143Брендель, Альфред 115, 509
Бернар, Сара 76, 290Бреннер, Уильям Г. 123
Бернстайн, Леонард 149, 159, 168-170, Бреннер, Людвиг фон 87
177-178, 181, 183, 198, 249, 253, 274, Бреслин, Герберт 324, 326-337, 340, 509
281, 309, 328, 349, 362, 374-375, 377-Брест, Гюнтер 235, 238-239, 382, 462-467
378, 380, 390, 405, 415, 419, 511, 513Брехт, Бертольд 305, 409
Бертон, Пьер-Монтан 50Бриттен, Бенджамин 112, 303, 405, 411
Бессель, Василий 401-403Брок, Райнер 362
Бесси, Ширли 426, 496Бронфман, Ефим 175, 509

Бетховен, Людвиг ван 15, 20, 51-53, 55, Бронфман, Эдгар 479
59, 78-80, 83, 85, 87-88, 134, 194, Брукнер, Антон 83, 89, 307, 498
209, 211, 345-346, 365-367, 374, 377, Брух, Макс 91, 353-354, 452
383-384, 390, 396, 417, 450, 464, Брэнсон, Ричард 381
467-468, 482, 485, 495, 498, 514Бузони, Ферруччо 83, 90, 94, 408
Бехштейн, Карл 80Булез, Пьер 115, 205, 260, 265, 274, 281,
Бёртуисл, Харрисон 313, 411, 413, 500310, 316, 356, 406, 410-412, 464, 500, 510
Визе, Жорж 63Булль, Уле 63, 68
Бикнелл, Дэвид 367Буркхард, Беата 316
Билл, Гарри 144, 183, 185, 194Бурчуладзе, Паата 117, 509
Биллингхерст, Сара 227Буш, Адольф 303
Бильзе, Беньямин 87Буш, Ирвинг 258
Бинг, Рудольф 29, 195, 223, 230, Буш, Мел 353-354
278-279, 296, 303-304, 327 Буш, Фриц 295-296, 298
Бинген, Хильдегард фон 504 Бычков, Семен 436
Бисмарк, Otto фон Шёнхаузен 89, 305 Бьёрлинг, Юсси 112, 150
Бичем, сэр Томас 32, 103, 109-112, 136,Бьянки, Антония 54
153, 157, 196, 248, 254-255, 281, Бэттл, Кэтлин 219, 223, 226-227, 231,
367-368236, 243, 355, 490, 508, 515
Блейк, Дэвид 418 Бюлов, Мария фон 88
Блит, Фиона 117 Бюлов, Ханс фон 79-82, 86-90, 92, 98
Блумстедт, Герберт 222 Ваарт, Эдо де 511
Бойд, Энн 418Вагнер, Козима 79
Бок, Кертис 82, 135Вагнер, Рихард 43, 57, 59, 79, 82, 88, 107, 120,
Бок, Мэри 129225, 291, 331-332, 365, 367, 385, 396, 398, 404
Бок, Эдвард 129Вагнер, Роберт 177
Боллетьери, Ник 437Вайлах, Карин 214-215
Бомарше, Пьер Огюстен 394Вайль, Курт 404-405, 409-410, 485
Бонавентура, Сара Делано Рузвельт Вальденс Эдвина, Говард де 107
Уитни ди 200-202 Вальдердорфф, Йоханнес, граф 309
Бонавентура, Энтони ди 191 Вальсум, Юске ван 117-118,

242-243, 510
Бонинг, Ричард 325-326, 328, 340 Вальтер, Бруно 88, 95-96, 98-99, 127,
Бонни, Барбара 431, 508 160, 173, 177, 297-298, 304,
Борг, Бьорн 438-439 365, 367,375
Борда, Дебора 44, 268-272, 501 Ван Дик, Эрнст 87
Бордже, Виктор 192, 233 Вандербильт, Глория 136
Бородин, Александр 401 Ванесс, Кэрол 350, 508

Боулт, Адриан 110 Варез, Эдгар 135
Брайан, Хавергейл 384 Вассерман, Лью 479
Брайткопф, Бернгард Кристоф 396 Вашингтон, Джордж 154
Брамс, Иоганнес 28, 36, 83, 87, 98, 122,Вебер, Карл Мария 194
179, 345, 384, 407, 455, 484 Веберн, Антон 376, 408
Брана, Кеннет 290, 451 Вег, Шандор 503
Брандт, Уильям 248
Браслау, Софи 139, 150
Бревингтон, Эрик 255, 275
Вейнгартнер, Феликс 89-90, 97Гарсия, семья 66
Вейнхольд, Курт 179, 183, 200-201,Гатти, Даниэле 225-226, 228, 340
Вейнхольд, Элизабет 179, 200 Гатти-Казацца, Джулио 76-78, 279
Вельзер-Мёст, Франц 276, 430, 511, 516Геббельс, Йозеф 101-102, 172, 298, 301, 405
Венгеров, Максим 509, 516Гедда, Николай 326, 431
Венявский, Генрик 79Гейне, Генрих 56, 58
Верди, Джузеппе 31, 35, 42-43, 67, 69,Гейтс, Билл (Уильям) 124-125, 481, 483, 493
225, 283, 339, 363, 397-400 Гелб, Артур 232-234
Верт, Нарсиско 109, 112 Гелб, Барбара 232
Вестерман, Герхарт фон 248 Гелб, Питер 6, 222, 232-239, 466-467,
Вивальди, Антонио 341, 385 469, 493, 496
Видор, Чарльз 59 Геллерман, Бернд 464
Виктория, королева Великобритании 59-60 Гендель, Георг Фридрих 8, 49-50, 226, 396, 485
Вильгельм II 69, 89 Гендель, Ида 112
Вильнауер, Франц 236 Гёнц, Арпад 317
Виотти, Джованни 52 Георг III, английский король Ганноверской
Виши, Любен 157 династии 51
Вишневская, Галина 171 Георг V, английский король Саксен-Кобург-
Владар, Стефан 384 Готской династии 107
Войт, Дебора 350 Георгиу, Анджела 15, 508
Вольпе, Джозеф 226-227, 236 Гергиев, Валерий 228-229, 503, 510
Вольф, Вернер 96 Герике, Вильгельм 122
Вольф, Герман 82, 86-95, 484 Геринг, Герман 100, 172
Вольф, Карл 93-94Герхардт, Елена 95, 366

Вольф, Лили 93 Герц, Анри 63, 66
Вольф, Луиза 93-101 Герцка, Эмиль 407-411, 485
Вольф, семья 8, 98-99, 101 Гёте, Вольфганг 300
Вольф, Хуго 83, 366 Геффен, Дэвид 381, 477
Вольф, Хью 268 Гизекинг, Вальтер 164, 182, 173, 191
Вольф, Эдит 93Гилберт, Энтони 418
Вольфсон, Генри А. 120-121, 123, 127, 141Гилельс, Эмиль 170
Вонк, Ханс 516 Гильбер, Иветт 107
Вуд, Генри 107, 109, 112 Гиммлер, Генрих 101-102, 300
Вудфилд, Кэролайн 229 Гитлер, Адольф 21, 58, 99, 172, 296-298,
Вуснэм, Иен 430301, 303, 305, 404-405, 410, 488
Гитлис, Иври 147
Гай, Фредерик 71-72 Глазунов, Александр 103, 401-402
Гайар, Пьер 76Гласс, Филипп 416, 466
Гайдн, Йозеф 51, 88, 208, 307, 367, Глинка, Михаил 103 396, 486Гоген, Поль 304
Гайсберг, Уильям 363, 365, 393Гойтебрюк, Роберт 410
Гайсберг, Фред 362-367, 393Гойтебрюк, Эрнст 410
Гайссмар, Берта 98-99, 101Голдстайн, рабби Израэль 177
Галамян, Иван 175Голдшмидт, Otto 63
Галеви, Фроманталь 500Голдмарк, Питер 375
Галли-Курчи, Амелита 108Гольдмарк, Карл 84
Галль, Юг 283, 285-286Гольднер, Рихард 501
Гальера, Альчо 369Гольдшмидт, Бертольд 96
Гамбург, Марк 94Горлински, Шандор 115, 214
Ганди, Соня 34Горовиц, Владимир 141, 144, 151-152,
Гарбо, Грета 131, 136172, 216-217, 219, 233-238, 323, 349,
Гардинер, Джон Элиот 250, 430, 510, 513376, 466
Гарретт, Лесли 351
Горчакова, Галина 223, 508 Делиус, Фредерик 367, 408
Готшальк, Луи Моро 63 Дель Монако, Марио 326
Гоулд, Шелдон 221, 427 Демиденко, Николай 504
Гофман, Иосиф 93Дестин, Эмми 102
Гофмансталь, Хуго фон 290-294, 310Джадд-младший, Джордж Э. 149, 168, 179
Гранадос, Энрике 416Джадд, Уильям (Билл) 150, 166, 168,
Граф, Штефи 34, 219, 442, 487-488179-181, 193, 195
Граффман, Гэри 183, 220Джадсон, Артур 8, 124-130, 132-163,
Граффман, Наоми 180165-170, 172, 176, 178-179, 182-187,
Грей, Донна 232192-195, 197-198, 201-202, 216-217,
Грейнджер, Перси 109220, 222, 167, 328, 484, 497

Грефюль, графиня 102-103Джадсон, Дафна 156
Гречанинов, Александр 392, 402Джейвитс, Джейкоб 176
Гро, Джейкоб 75, 78-79Джексон, Майкл 15, 28, 382, 471-475, 487
Гро, Морис 75, 79, 81-82Джелатт, Роланд 378-379
Гроссмит, Джордж 109Джиллинсон, Клайв 273-276
Гроувз, Чарлз 515Джиллинсон, Пенни 273
Грэм, Том 431-432, 434Джилман, Лоуренс 153
Грюнберг, Эрих 252Джильи, Беньямино 112, 364
Губер, Питер 450, 472Джинери, Олимпия 4663
Губерман, Бронислав 99Джозефовиц, Лейла 438
Гувер, Эдгар 165Джойс, Джеймс 293, 418
Гудмен, лорд 255Джон, Элтон 26
Гульд, Глен 376Джонсон, Грэм 504-505
Гуно, Шарль 43Джонсон, Линдон 206
Гунценхаузер, Стивен 384Джонсон, Филипп 448
Гурецкий, Хенрык Миколай 42, 355-357,Джонсон, Эдвард 279
390, 392, 416-417, 485 Джонсон, Энтони Ролф 505
Гуссенс, Юджин 148-149 Джоплин, Дженис 379
Гуттерман, Анита 301 Джордано, Умберто 363
Гутман, Альберт 82-86, 94 Джоэл, Билли (Уильям) 380, 468
Гутхейль, Карл 402, 404 Джулини, Карло Мария 253, 259-260,
Гэлуэй, Джеймс 351, 430, 510, 514-515 369, 464
Гэри, Фрэнк 258, 277Дзандонаи, Риккардо 399
Дзеффирелли, Франко 43, 235
д'Агу, Мари 55, 57, 59 Дзирато, Бруно 77, 151-152, 166, 168, 194
д'Альбер, Эжен 87, 93 Ди Стефано, Джузеппе 326
Даблдей, Лейла 107 Диабелли, Антон 396
Дагдейл, Гарри 252 Диана, принцесса 329, 340, 435, 445
Дайер, Ричард 233, 236-237 Диккенс, Чарлз 69, 492
Дайменд, Питер 216, 225, 314 Дилан, Боб 378, 392, 450
Даллес, Аллен 160Дисней, Уолт 136, 238, 277, 416, 482, 491
Дамрош, Вальтер 74-75, 97,123, 132,Дитц, Альфред 369
138, 140 Доббс, Майкл 173, 182
Дамрош, Леопольд 80 Добровейн, Исайя 369
Данн, Сьюзен 350 Додж, Оссиан Е. 62
Даннен, Фредерик 471-473 Доминго, Марта 20, 337
Даунс, Олин 153, 159, 167, 385 Доминго, Пласидо 15, 20, 28, 35, 38-39

Дворжак, Антонин 236, 365, 384, 464 42, 64, 329-332,336-339, 391-392, 428,
Де Ко, маркиз 69-70 488, 490, 509, 511
Де Ларроча, Алисия 327, 332 Донаньи, Кристоф фон 510
Де Лос-Анхелес, Виктория 167, 172 Донатони, Франко 399
Де Милль, Агнес 170 Доницетти, Гаэтано 225, 325-326, 397
Дебюсси, Клод 76, 102,104-105
Делей, Дороти 175
Донн, Сьюзен 331Итурби, Хосе 149
Дорати, Антал 149Йегер, Андреа 437
Дорни, Серж 282Йентеле, Йоран 223
Дради, Марио 338Йерица, Мария 350
Драммонд, Джон 345.Йо, Суми 508
Дрогед, лорд 371Йоханнессен, Грант 189-190, 201
Дузе, Элеонора 290Йохум, Эуген 101, 249
Дункан, Айседора 135
Душкин, Сэмюэль 404Кабалье, Монтсеррат 214, 223
Дэвидсон, Джеймс А. 164Каза, Лиза Делла 167
Дэвис, Клайв 378-379Казадезюс, Робер 155
Дэвис, Колин 197, 215, 253-254, 274, 510Казальс, Пабло 95, 170, 177, 298,
Дэвис, Мартин 469303, 365, 367, 503
Дэвис, Питер Максуэлл 515Казелла, Альфредо 399, 408
Дэвис, Шамси 254Каллас, Мария 115,172, 213-214,
Дэрин, Бобби 379278, 323,350,370,381
Дюка, Поль 76,102Калшоу, Джон 326, 362, 369, 374
Дюма, Александр, сын 55Кальмус, Альфред 405, 411
Дюплесси, Мари 55Кан, Otto X. 77-78
Дюпре, Жаклин 115, 350-351, 485 Кантелли, Гвидо 369
Дютуа, Шарль 510Канчели, Гия 357
Дягилев, Сергей 7, 21, 103-106, 281, 304Каприати, Дженнифер 437-438
Каприати, Стефано 438
Евтушенко, Евгений 34 Караманов, Алемдар 357
Ерузалем, Зигфрид 509 Караян, Вольфганг 299
Етникофф, Уолтер 379-380, 470-473Караян, Герберт фон 14, 31, 101-102, 174,
195, 199, 203, 205, 210-217, 223-224,
Жильбер, Иветт 98228, 234, 236-237, 242, 248-250, 253,
284, 299-302, 305-311, 314, 316-318,
Заваллиш, Вольфганг 213, 222, 514, 516322, 325, 330, 341, 349, 355, 369-370,
Закс, Жюль 96372-374, 382, 386, 390, 392, 455-463,

Закс, Эрих 99467, 472, 511, 514
Зальтер, Норберт 96-97Караян, д-р Эрнст фон 297, 299
Зауэр, Эмиль 87Караян, Элиетт фон 316, 461, 514
Зваровский, Ханс 101, 302Кардус, Невилл 293, 367-368
Зинман, Дэвид 346, 356Каре, Альбер 76,103
Зонляйтнер, Йозеф фон 52Карнеги, Эндрю 206
Зонтаг, Генриетта 63, 66, 81Каррерас, Хосе 15, 20, 28, 38, 64, 337 -338,
Зорина, Вера 376348, 391-392, 428-430, 434, 447, 490, 496, 509, 511
Иббс, Р. Ли 109, 112 Карсавина, Тамара 104
Ибука, Масари 454-455 Карсон, Джонни 326
Иванишевич, Горан 495 Карсон, Маргарет 328
Иванян, Эдуард 170-171 Картер, Эллиот 415
Ивенс, Джерейнт 207 Карузо, Энрико 26-27, 40, 75, 77, 94, 96,
Ивенс, Лоуренс 142 107, 151, 323-324, 355, 363-864, 381,
Изаи, Эжен 94 391, 393
Икэнути, Томодзиро 453 Кассадо, Гаспар 100
Илайес, Розалинд 227 Кастонгей, Александр 281
Ингпен, Джоан 115-116, 368-370, 509-510Каталани, Альфредо 399
Иоахим, Амалия 87 Кейдж, Джон 407
Иоахим, Йозеф 87-88, 94, 107 Кейзер, Дэвид М. 168
Истмен, Джордж 149 Кейнс, лорд 303
Истомин, Юджин 177Кемден, Энтони 273
Кемпен, Пауль ван 101Крафт, Роберт 376
Кеннеди, Джон Ф. 176, 183, 206, 253, Крейслер, Фриц 40, 84-85, 90, 99, 107-
347, 353, 391, 489 109, 122-123, 364, 367, 381, 499
Кеннеди, Жаклин 176, 376 Кремер, Гидон 343, 509, 515
Кеннеди, Найджел 323, 341-347, 349,Креши, Джанпаоло 241
392, 515 Крипе, Йозеф 251-252
Кертес, Иштван 254, 258 Кристи, Джон 294-296, 298, 303, 311, 313
Кестинг, Юрген 278 Кристи, сэр Джордж 311-313
Керзон, Клиффорд 253 Кристи, Мэри 311
Килли, Жан-Клод 424 Кристи, Одри 304
Кисин, Евгений 219, 447, 509Кросби, Бинг 140
Клайбер, Карлос 197, 224, 386, Крюгер, Карл 164
464, 510, 513Кубелик, Рафаэль 114, 210
Клайбер, Эрих 96, 386, 500 Кубелик, Ян 84-85
Клайберн, Вэн 146 Куленкампф, Георг 100

Клейн, Аллен 379 Куппер, Вернер 316
Клемансо, Жорж 85 Курье, Джим 425
Клементи, Муцио 51-52, 78 Кусевицкий, Сергей 133, 149, 153, 169,
Клемперер, Лотта 194, 373 193,303, 402-403
Клемперер, Otto 95-97, 134, 149, 193-Кшенек, Эрнст 404, 409
194, 253, 258, 369, 371, 373, 500 Кшесинская, Матильда 103
Клецки, Пауль 369 Кэбот, Генри Б. 240
Клинтон Билл 226 Кэмен, Майкл 231, 239
Клиндворт, Карл 87 Кэпелл, Уильям 148
Ковач, Джуди 340 Кэрри, Мэрайя 473
Кодаи, Золтан 409 Кэрриган, Нэнси 491
Коидзуми, Кацудзиро 514-515 Кэткарт, д-р Джордж 107
Кокто, Жан 106 Кюи, Цезарь 401
Колберт, Энн 327
Колин, Ралф 149, 160, 165, 186, 230 Лабейт, Бруно 132
Коллеран, Уильям 418 Лавеню, Луи 57
Колло, Рене 515 Ламонт, Ли 202, 222, 229, 427, 430
Колодин, Ирвинг 326 Ланг, Жак 42
Комэнечи, Надя 424 Ланг, Пол Генри 168
Коммерелл, Роланд 392 Лангер, Бернхард 442
Конлон, Джеймс 286, 510 Ландау, Эдна 427, 429
Коннелл, Майкл 261-262 Ландесман, Ханс, д-р 310, 315-318
Коннорс, Джимми 443 Ландовска, Ванда 103
Коноэ, Хидемаро 453 Ланца, Марио 134, 496
Конрид, Хайнрих 75, 77, 150 Ларроча, Алисия 327
Копленд, Аарон 181, 253, 405, 466 Лаупер, Синди 471
Коппикус, Френсис 150Ле Карре, Джон 180, 182
Корелли, Франко 326 Лебон, Симон 340
Корильяно, Джон 225 Леви, Айзек 138-139
Корнгольд, Эрих Вольфганг 404 Леви, Ален 386
Корт, Маргарет 422 Леви, Герман 83
Кост, Джон 429 Леви, Леон 138-139
Коттоне 363 Левин, Джералд М. 468
Коу, Себастьян 443 Легг, Уолтер 255, 365-374, 376, 498
Коупленд, Стюарт 231 Леднер, Эмиль 94
Крамер, Джон 52 Лейвер, Род 422
Крамер, Франц 52 Лейферкус, Сергей 509, 515
Краус, Карл 292 Леман, Лили 73
Краус, Клеменс 101, 298 Лемпер, Уте 231
Крафт, Джон 251-252Лендл, Иван 443, 495

Леон, Таня 271Мак-Клюр, Джон 362
Либерман, Рольф 205, 279, 283, 411 Макмиллан, Джеймс 357, 413
Либерсон, Годдард 375-380, 385 Максвелл, Роберт 415
Ливайн, Джеймс 23, 199, 203, 214-216,Макферрин, Роберт (Бобби) 32, 239
223-228, 236, 510, 513 Мак-Юэн, Теренс 280, 326, 340
Лигети, Дьёрдь 13, 200, 316, 406 Малгэн, Диана 431-432
Линд, Женни 60-65, 67-69, 71 Малер, Альма 112
Линекер, Гэри 488 Малер, Густав 34, 30, 38, 75-77, 84-85,
Линкольн, Абрахам 23, 420 91-92, 96, 120-121, 128-129, 134,151, 159,
Липман, Сэмюэл 37, 265-266, 268 199, 217, 225, 260, 273, 280, 287-288,
Лист, Козима — см. Вагнер, Козима Лист, 290, 304, 310, 319, 365, 367, 377,
Франц 8, 55-60, 63, 65, 83, 377, 396, 384, 390, 405, 408, 411, 499-500
499, 504 Малер, Жюстина 84
Ллойд-Уэббер, Джулиан 352, 389, 516 Малер, Эмма 84
Ллойд-Уэббер, сэр Эндрю 118 Малибран, Мария 63
Локвуд, сэр Джозеф 372 Малипьеро, Джан Франческо 385, 399
Локк, Джеймс 335-336, 338, 340 Малотт, Альберт Хей 405
Ломпеш, Ален 285 Мальро, Андре 205
Лонгман, Джон 51 Мальфитано, Кэтрин 508
Лондон, Джордж 150 Манн, Томас 172, 293, 418
Лоуф, Мит 340, 493 Мансури, Лофт 280
Лукка, Джованнина 398 Мантовани, Николетта 340
Лукка, Франческо 398 Марадона, Диего 490
Лупу, Раду 515 Марецек, Макс 65-69
Льюис, Роджер 354 Мария, королева Шотландская 304
Льюис, Эдвард 380 Марроу, Эдвард 131
Людвиг II, король Баварский 43 Марсалис, Уинтон 222
Людовик XIV, король 236,379 Марсо, Марсель 192, 197, 200
Лютославский, Витольд 416 Мартен, Джордж 305, 345
Лядов, Анатолий 401-402 Мартин, Фрэнк 295
Лянг-Лин, Чо 509Мартинон, Жан 195
Ляпунов, Сергей 103Мартину, Богуслав 192
Масканьи, Пьетро 364
Ма, Йо-Йо 175, 219, 222, 352, 469, Массне, Жюль 331
498, 503, 510Массо, Алехандро 358
Маазель, Лорин 35, 115, 178, 197, 218,Маттони, Андре

фон 212
247, 280, 316, 464-465, 510-511 Мацубара, Мидори — см. Ога, Мидори
Мадонна 339, 445Мацусита, Конносукэ 449-451
Мазур, Курт 197, 268, 270-271, 468, 510, Маццукатто, Альберто 71
512Маэда, Тамон 454
Майер, Дэниел 92 Мейер, Дэниел 142-143
Майер, Луис Б. 294 Мейербер, Джакомо 500
Майкл, Джордж 476-477, 487 Мейнор, Дороти 157
Майклз, Одри 328 Мейплсон, Джеймс Генри 71-76
Майнль, Юлиус 455 Мелба, Нелли 64, 70-71, 73-76, 77, 107,
Майрекер 293-294 122-123, 364
Маккан, Барри 344, 346, 348 Меллор, Дэвид 42
Маккарти, сенатор 170 Менгельберг, Биллем 101, 132, 281
Маккартни, Пол 355, 425 Мендельсон, семья 87
Маккеррас, Чарлз 514, 515 Мендельсон-Бартольди, Феликс 353,
Маккиавелли, Никколо 194 383, 468
Маккормак, Джон 35, 364 Менотти, Джан Карло 192, 416, 455
Маккормак, Марк Хью 8, 39, 229, 278, Менухин, Диана 112
348, 420-439, 441-446, 482, 487, 489,Менухин, Иегуди 112, 114, 142, 173,
493, 496216, 342, 347, 355, 510, 515
Мердок, Руперт 124-125, 424, 445, 481,Муттер, Анне-Софи 34, 40, 219-220, 322,
483, 491, 493 352, 487-488, 509, 512, 515
Мерелли, Бартоломео 67 Мэй Николсон, Ванесса 353-355
Мертенс, Андре 150, 174 Мэнселл, Найджел 488
Мессаже, Андре 77 Мэрринер, сэр Невилл 251, 254-255, 429,
Мессиан, Оливье 357, 406 432, 510
Мета, Зубин 178, 197, 203, 218, 249, 253,Мэтью, Уолтер 257
257, 259-260, 265, 269, 330, 334, 338,Мясин, Леонид 156
464, 510-511, 515 Мясковский, Николай 384-385, 409
Метнер, Николай 402, 409
Мидори (Ми Дори Гото) 34, 175, 219, 350,Навратилова, Мартина 439-440
353, 382, 509, 515 Найман, Майкл 231, 416, 485

Мийо, Дариус 409 Наполеон Бонапарт 52
Милдмэй, Одри 295-296 Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) 69
Мильштейн, Натан 22, 112, 172-173, 216,Нассен, Оливер 313
376Неер, Каспар 296
Минц, Шломо 175, 515Нейджелсон, Бетти 425
Миншалл, Рей 335Нельсон, Джуди 439-440
Митганг, Лаура 239Нижинский, Вацлав 104, 106
Митропулос, Димитриос 136,149, 167-Никиш, Артур 81, 83, 89-90, 93, 95-98,
168, 181, 193, 375 103, 122, 364
Миттеран, Франсуа 285 Никлаус, Джек 421
Мияке, Иссия 449 Николаева, Татьяна 504
Мозели, Карлос 168 Николаи, Otto 53
Мозер, сэр Клаус 29, 429-430 Николай II, российский император 104
Моисеев, Игорь 171 Николаус Эстерхази, князь 51
Моисеи, Александр 293, 297-298 Николини, Эрнесто 70
Монро, Мэрилин 373 Николсон, Джордж 418
Монтеверди, Клаудио 318 Николсон, Терри 431
Монтемецци, Итало 399 Нильсен, Карл 416, 494
Монтес, Лола 55Нильсон, Биргит 431
Монтё, Пьер 149, 243, 244, 253-254Нильсон, Кристина 64
Морисита, Йоси 479Нисизаки, Такао 383
Морита, Акио 237, 448-449, 451-452,Нобуюки, Идеи 478
454-460, 467, 469 Новелло, Винсент 52, 107, 396
Морита, Йосико 456 Ноно, Луиджи 399
Моррис, Джеймс 509 Норман, Джесси 219-220, 236, 243,
Моррис, Томас 234, 250, 268 323, 348, 490, 508, 512
Мортье, Жерар 316-318 Нуриев, Рудольф 171
Моттола, Томми 473 Ньюкомб, Джон 441
Моу, Николас 313Ньюмен, Эрнест 366-367
Моцарт, Вольфганг Амадей 51, 67, 88, Ньютон, Айвор 107
194, 208, 225, 240, 289-293, 295, 298-
299, 306, 309, 313, 318-319, 368, 384, 394, Обер, Даниэль Франсуа Эспри 62
396, 419, 435, 464, 512Овчинников, Владимир 117
Мошелес, Игнац 88Ога, Мидори 455-458
Моэм, Сомерсет 376Ога, Норио 31, 237, 239, 449-450,
Муллова, Виктория 509, 515452-462, 464-474, 476, 478, 493
Мур, Грейс 150Огдон, Джон 115
Мур, Джордж 109Оди, Пьер 280

Муре, Жан-Жозеф 50Оже, Арлен 426
Мусоргский, Модест 401, 465Озава, Сейджи 22-23, 196-199, 203,
Муссолини, Бенито 148223, 225, 232-234, 236-238, 249-250,
Мути, Риккардо 23, 199, 222, 228, 253, 274, 286, 315, 464, 469, 510, 512
280, 386, 464, 510Ойстрах, Давид 170-171
О'Коннелл, Чарлз 136 Петере, Карл Фридрих 396
Окс, Зигфрид 93 Петрилло, Джеймс С. 159, 173-174
Оксенбоулд, Моффат 280 Петшуль, Йоханнес 404, 406, 410
О'Нил, Карлотта Монтеррей 232Пиастро, Мишель 158
О'Нил, Рут 130, 148, 166-167, 183 Пикар, Поль 85
О'Нил, Юджин 232Пикколини, Мариетта 68
Орманди, Юджин 135-136, 149, Пиннок, Тревор 226
157, 161, 184-185,199, 375, 378 Пинтер, Харолд 174
Оруэлл, Джордж 491 Пирс, Жан 156, 171
Орф, Карл 305, 405 Пирс, Питер 304
Осборн, Найджел 313 Питерс, Джон 450, 472
Остин, Трейси 437 Пиццетти, Ильдебрандо 399
Оттенталь, Эльмар 242 Пламмер, Гейл 190
Оттер, Анне Софи фон 431, 508 Плейель, Игнац 80
Оффенбах, Жак 81-82, 396 Плейер, Гэри 421
О'Хара, Джон 171 Плетнев, Михаил 117, 510
О'Хеген, Шон 474Погорелич, Иво 219, 322-323, 509
Поллини, Бернхард 76
Паваротти, Адуа 328-329, 337, 340, Поллини, Маурицио 219, 509, 514-515
488, 508-509Понс, Лили 150
Паваротти, Лучано 8, 15, 35, 37-39, 42, Понте, Лоренцо да 66
45, 64, 226, 279, 312, 323-342, 349, 391-Попп, Лючия 515
392, 429, 434, 488, 490, 493, 509, 511Портер, Шейла 328, 352
Павлова, Анна 104, 156 Портер, Эндрю 373
Паганини, Ахилл 54 Прайс, Леонтин 327
Паганини, Никколо 53-55, 59 Прайс, Фрэнк 450
Падеревский, Игнацы Ян 80, 92-93,Превен, Андре 116, 199, 203, 228, 250,
107,110,122, 364 260-263, 274, 510, 514-515
Пакер, Керри 441 Превен, Хизер 261
Палмер, Арнольд 420-421, 440 Пресли, Лайза-Мария 475-476

Папп, Джозеф 232 Пресли, Элвис 378
Партон, Долли 468 Принцгейм, Клаус 453
Пасетти, Otto фон 301 Прокина, Елена 312, 508
Паста, Джудитта 63, 66 Прокофьев, Сергей 135, 199, 225, 274,
Патти, Аделина 64, 67-74, 80, 364-365 364, 402-403
Патти, Амалия 67, 70 Прохазка, Феликс 302
Патти, Карлотта 69 Пруст, Марсель 105-106
Патти, Сальваторе 66-68, 70 Прюд, Уолтер 170
Паумгартнер, Бернхард 282, 283, 287,Пуальве, Жан-Мари 509
289, 289, 290, 292, 296, 292Пуленк, Франсис 143, 416
-293, 297, 299-300, 302, 306 Путон, Хайнрих, барон 302, 306
Пауэлл, Лайонел 94, 107-112, 114 Пуччини, Джакомо 31, 38, 43, 225, 397, 399, 490
Пейдж, Кристофер 504 Пэрротт, Джаспер 116, 430-431, 433-434,
Пейер, Жерваз де 252 510-511
Пейли, Бланш 138Пярт, Арво 357, 412
Пейли, Уильям 138-141, 143, 149, 186 Пятигорский, Григорий 172, 216
Пендерецкий, Кшиштоф 177
Перайя, Мюррей 503, 509, 514-515 Раабе, Петер 300
Перлман, Ицхак 22, 26, 34, 40, 115, 175,Рабари, Александр 387
218-221, 355, 427, 434, 438, 447, 488,Рабин, Майкл 182-183, 438
496, 498, 509, 511 Равель, Морис 76, 102, 104, 293
Перри, Руперт 344 Раймонди, Джанни 326
Перри, Тед 250, 504-505 Раймонди, Руджиеро 509
Перри, Фред 439
Перселл, Генри 504
Райнер, Фриц 132, 135, 149, 158, 164-Рот, Эрнст 405, 408, 410
165, 377 Рота, Нино 399
Райт, Роджер 388, 390 Ротшильд, Альберт, барон 59, 85
Райт, Стивен 429-430, 432, 436 Ротшильд, семья 107
Рассел, Кеннет 235 Ротстайн, Эдвард 270
Рассел, Пол 478Роуз, Леонард 177
Рахманинов, Сергей 80, 103, 109, 121,Рочберг, Джордж 177
298, 402-403, 416 Рубин, Дэвид 117, 190-191
Ребель, Жан-Фери 50 Рубин, Стивен Э. 188, 221

Регер, Макс 408Рубинштейн, Антон 78-80, 82, 86-87, 92,
Рейган, Роналд 116, 349, 444-445, 455 109, 156, 401
Рейнхардт, Макс 289-294, 297-299, 310,Рубинштейн, Артур 102-103, 172-173, 216
315-316, 318-319 Рубинштейн, Николай 80
Рейс, Клер 135Рудас, Тибор 334-340, 391
Рембрандт, Харменс ван Рейн 304 Рузвельт, Элеонора 159
Ренуар, Огюст 304 Рупп, Франц 367
Респиги, Отторино 399 Руппель, Карл Хайнц 406
Рид, Герберт 295Рэттл, сэр Саймон 13, 228, 260-261, 275,
Рикорди, Джованни 396, 397-398 313, 386, 392, 429, 510, 514, 516
Рикорди, Джулио 398-399 Рэттрей, Роберт 431
Рикорди, Тито 398-399
Рикорди, Тито-второй 398 Сабо, Иштван 273, 283
Римский-Корсаков, Николай 103-105,Савицкий, Фабьен 193-194
401-402 Сазерленд, Джоан 115, 325-328, 340,
Риньяно, Гвидо 400 349-350, 485
Риттнер, Люк 208 Саймон, Пол 471
Рихтер, Святослав 376, 509 Сайн-Виттгенштейн, Каролина фон 59
Рихтер, Ханс 109 Саломон, Иоганн Петер 51-52
Рицци, Карло 340, 516 Салонен, Эса-Пекка 218, 228, 242, 260-
Риччарелли, Катя 213, 223, 408 262, 276, 500, 510, 513
Роббинс, Джером 170 Сальпетер, Джуди 215
Робертс, Дженис — см. Уилфорд, ДженисСамаранч, Хуан Антонио 424
Робсон, Пол 111, 143, 170 Самарофф, Ольга 120, 123, 127-128, 130-
Родзинский, Артур 151-153, 157-162,131, 142
168, 172 Сандерс, Мартин 280
Родриго, Хоакин 416 Сарджент, Малколм 111
Родс, Сесил Джон 173, 182 Сарнов, Дэвид 137-141, 152, 400
Рождественский, Геннадий 516 Сати, Эрик 102
Роза, Карл 74Сеговия, Андрее 156
Розе, Александр 84-86Сёдерстрём, Элизабет 312
Розе, Арнольд 8, 84-85Селеш, Моника 425
Розе, Эдуард 84Селларс, Питер 262, 316
Розенгартен, Морис 326Сенна, Айртон 424
Розенталь, А. М. 232-233Сен-Санс, Камиль 87, 102
Ройен, Хайн ван 209, 250Сент-Винсент Миллей, Эдна 139

Рокфеллер, Нельсон 177Серебриер, Хосе 197
Рокфеллеры, семья 206Серкин, Рудольф 143, 502
Роллан, Ромен 283, 293Сибелиус, Ян 156, 274, 367, 377, 384,
Роллер, Альфред 291415-416
Роналд, Лэндон 107Сигал, Дэвид 430
Росс, Стивен 381Сигети, Йожеф 143
Росселлини, Роберто 304
Россини, Джоаккино 66-68, 278, 331, 397
Ростропович, Мстислав 170, 234, 236,
274, 352, 510, 513
Силверстайн, Джозеф 240Сэндберг, Карл 420, 425
Сименс, семья 87
Симон, Эрих 99Тавенер, Джон 356
Симпсон, Роберт 504Тайсон, Майк 487
Синатра, Фрэнк 169, 330, 425, 450Такер, Ричард 327
Синополи, Джузеппе 228, 399, 511Такуэлл, Барри 252, 254-257
Скелтон, Ред 192Такуэлл, Патриция 256
Скотто, Рената 327 Тальберг, Сигизмунд 63
Скрябин, Александр 103, 402 Таманьо, Франческо 364
Слаткин, Леонард 45, 511 Тапи, Бернар 491
Слейтер, Джек 142 Таубмен, Говард 167, 217
Смарт, сэр Джордж 52Тафт, Роберт 150, 159
Смедвиг, Ким 238Тафт, Уильям Говард 118
Смит, Джон Кристофер 8, 30, 41, 50 Те Канава, Кири 8, 35, 39, 219, 223, 243,
Смит, Сесил 155 321, 426-428, 434-435, 446, 487, 508, 513
Смит, Эд Т. 71-73 Тейлор, Джеймс 471
Снелл, Говард 241, 252 Тейлор, Диме 139-141
Сноумен, Николас 281Тейлор, Роджер 411
Солерно-Зонненберг, Надя 352Темирканов, Юрий 430, 511, 516
Соуэр, Дэвид 418 Темянка, Генри 109,146
Спилберг, Стивен 451 Тенштедт, Клаус 228, 345-346, 516
Спрингстин, Брюс 471-472 Тернер, Ева 113
Сталин, Иосиф 161, 488Тернер, Тэд 482
Стасов, Владимир 56 Терсби, Эмма 70
Стаффорд, Маргарет 336 Терфел, Брин 231, 466, 509
Стейнвей, семья 78-79 Тетраццини, Луиза 77, 108, 364
Стейнвей, Уильям 78 Тиббетт, Лоуренс 142
Стейнвей, Фредерик 183, 186 Тибо, Жак 102
Стейнвей, Хайнрих Энгельхард 78-80 Тибуртиус, Хайнц 205

Стерн, Вера 243Тилеман, Кристиан 226
Стерн, Исаак 114-115, 156, 171-173, 175-178, Тиллет, Джон 109, 112-113
197, 202, 218, 220, 243, 427, 466, 482, Тиллет, Педро 109
509Тиллет, Эмми 113-118
Стернберг, Джонатан 192Тиммер, Ян 480
Стернберг, Урсула 197Томас, Майкл Тилсон 197, 222, 274, 464, 511
Стифф, Уилфрид 109, 113, 115, 255-256Томас, Теодор 79, 81, 126
Сток, Фредерик 149Томлинсон, Джон 509, 516
Стоковская, Соня 131Томсон, Вёрджил 146, 153, 156-157,
Стоковский, Леопольд 15, 127-137, 158,160-162, 168, 406
182, 197, 253-254, 376 Тордо, Жан-Франсуа 491
Стотт, Кэтрин 516Тосканини, Артуро 76-77, 108, 132-133,
Стравинский, Игорь 21, 105, 135, 177, 193, 140, 150-153, 156-159, 168, 172, 219,
205, 253, 277, 376, 402-405, 416-417, 279, 292-293, 297-298, 300, 369, 375,
500381, 399
Стракош, Макс 66, 69-70, 73-74 Тосканини, Ванда 235
Стракош, Морис 66-71, 73, 75, 79, 81 Трумэн, Гарри С. 164-165
Стрейзанд, Барбара 34, 234, 450, 468 Трумэн, Маргарет 164-165
Стьюдер, Черил 350, 508, 513 Тули, сэр-Джон 276, 326, 286, 337
Стэнли, Джон 341, 344, 346-349 Тэйлор, Роджер 446
Стюарт, Джеки 424 Тэтчер, Маргарет 116, 208-209, 276, 312,
Суджа, Гильермина 350 444-445
Сэл л, Джордж 158, 253 Тэтчер, Марк 444-445
Сэммонс, Альберт 109

Уайз, Роберт 412-417Форберг, Август Роберт 403
Уайтхед, Джеймс 368Форд, Генри 206
Уигглсуорт, Марк 514, 516Форд, семья 206
Уилфорд, Дженис 183, 189, 192-193, Форе, Габриель 76, 105, 500
195, 200-202 Форман, Дэннис 414
Уилфорд, Кристофер 200-201 Фосс, Лукас 192
Уилфорд, Марсиль 188-190 Фостер, Дэвид 229-230
Уилфорд, Роналд Эндрю 8, 180-185, 187-Фочиле, Нуча 331
203, 214-232, 234-240, 243, 267, 327,Фош, Дерк 132
348, 434, 436, 482 Франкетти, Альберто 363, 399
Уилфорд, Сара Рузвельт 179, 188 Франц, Юстус 314-315
Уилфорд, Эндрю 188-189 Франц Иосиф I, император 34
Уисхарт, Тревор 418 Франческатти, Зино 168
Уитни, Джек 200Фрейд, Зигмунд 353
Ульман, Бернард 66, 68-69, 79, 81-82Френи, Мирелла 325-326
Уоллфиш, Рафаэль 385Френч, Уорд 163, 166
Уолтерс, Нелли 230Фречча, Массимо 133-134, 148, 156, 184
Уолтон, Уильям 251, 373 'Фридрих, Гётц 28
Уордсворт, Барри 384Фуртвенглер, Вильгельм 32, 95-101, 108,
Уоттс, Андре 229-230132, 151, 172-174, 248, 297-298, 301-
Уствольская, Галина 357302, 305, 369, 381, 489
Утида, Мицуко 242, 510, 516Фурцева, Екатерина 171
Ушкова, Наталья 402Фюрстнер, Адольф 404
Уэббер, Джон 426, 430, 436Фюрстнер, Otto 404
Уэбстер, Дэвид 205
Уэйд, Вирджиния 446Хаас, Кеннет 250, 268
Уэлдон, Джордж 368Хаас, Михаэль 466
Уэллс, Герберт Дж. 293Хаббард, Мерл 332
Уэллс, Орсон 140Хаба, Алоис 409
Уэстрап, Дж. Э. 295
Хабенек, Франсуа-Антуан 52
Файфилд, Джим 14 Хайман, Клаус 383-387, 504
Фалдо, Ник 426, 430, 488 Хайнц, Г. Дж. 206
Фаррар, Джеральдина 123 Хайтинк, Бернард 115, 197, 228, 250, 155,
Фасбендер, Бригитте 515 275, 280, 313, 362, 429, 510, 515
Феддер, Рудольф 100-102, 214, 300 Хайнсхаймер, Ханс 405, 409
Фелдман, Мортон 407 Хаммерстайн, Оскар 77
Фельзенштейн, Вальтер 500 Хантер, сэр Йен 114-115,

117-118, 372
Фернихоу, Брайан 407 Харвуд, граф 256
Фернов, Герман 96Харвуд, Роналд 174
Ферриер, Кэтлин 113, 145, 303-304, Хардинг, Тони 491
350, 485Хари, Мата 93
Фидлер, Артур 184, 185, 193-194 Харной, Офра 351-352, 515
Филидор, Анн-Даникан 50 Харпнер, Стефан 411-412
Финк, Генри Теофилус 120 Харпнер, Сюзи 412
Фиркушны, Рудольф 210, 236-237 Харрелл, Линн 352
Фишер, Эдвин 100Харрис, Огастес 74-75
Фишер-Дискау, Дитрих 113,117, 505 Харрисон, Гарри П. 142
Флейшман, Эрнест 251-266, 272-273,Харрисон, Терри 116, 118
276-277, 282, 501 Харт, Филипп 186-187, 190, 194
Флеш, Карл 84, 90, 93 Хартог, Ховард 115, 118
Фокин, Михаил 105 Харшберджер, Дема 142-143
Фонтана, Карло 279-280Хауэлл, Деннис 441
Хауэр, Йозеф Маттиас 409
Хачатурян, Арам 171 Хуанг, Хелен 353
Хворостовский, Дмитрий 117, 509 Хьюз, Аделла Прентис 123
Хейфец, Яша 26-27, 40, 95, 133, Хьюз, Говард 155
143-144, 151-152, 156, 172, 175, Хьюз, Роб 438
180, 216-219, 323, 355, 381 Хьюм, Пол 164
Хендл, Уолтер 149 Хьюстон, Джон 304
Хендри, Стивен 488 Хэмлен, Чарлз 427, 429
Хендрикс, Барбара 223, 508, 515 Хэмпсон, Томас 431, 505, 509
Хендрикс, Джимми 345, 347 Хэррингтон, миссис Дональд Д. 42-43
Хензель и Джонс 142
Хеншель, Георг 122 Цвейг, Стефан 290, 293, 297
Хербиг, Гюнтер 269, 515 Цейтлин, Мэри-Энн 170, 182-183, 185,
Херст, Уильям Рэндольф 155 187, 191-192, 194, 201
Хигтинсон, Генри Ли 81, 122, 124 Цейтлин, Цви 191, 200-201
Хикенлупер, Эндрю, генерал 127 Цемлинский, Александр 398, 408
Хикенлупер, Люси — см. Самарофф, Ольга Церха, Фридрих 401, 411
Хикокс, Ричард 117 Циммерман, Бернд Алоис 314, 406,

500
Хиллер, Фердинанд 96 Циммерман, Кристиан 510
Хильберт, Эгон 299, 302 Цукерман, Пинхас 115, 175, 219, 514, 516
Хиндемит, Пауль 101, 307, 314, Цукмайер, Карл 293, 297 404-405
Хинкель, Ханс 101Чайков, Бэзил 371
Хинрихсен, семья 404, 407Чайковский, Петр 21, 76, 79-80, 89-90, 96,
Хирао, Кисио 453103, 264, 322, 383-384, 401
Хирохито, император 454Чарлз, принц Уэльский 321, 445
Хиршман, Айра 157Чарлтон, Лоудон 121-122
Хичкок, Альфред 171, 307Чеботари, Мария 298, 350
Ховард, Лесли 504Чейпин, Шайлер Дж. 124, 167, 187,
Хогвуд, Кристофер 268, 330195, 199, 203, 376-377, 379
Хойленд, Вик(тор) 418Челибидаке, Серджо 463
Хойсерман, Эрнст фон 306Чунг, Мюнг Ван 283-286, 510
Хойсслер, Клаус 215Чунг, Сара 350, 353, 509
Холендер, Ион 29, 270, 280Черепнин, Николай 104
Холл, сэр Питер Реджинальд 290Чикеринг, семья 79-80
Холланд, Бернард 468Чэндлер, Джордж 475
Холланд, Ричард 417
Холмс, Бетти Флейшман 139Шайи, Риккардо 228, 280, 289, 430, 436, 510
Холст, Густав 39, 416Шальк, Франц 291, 293
Холт, Гаролд 29, 111-112, 114, 118, Шаляпин, Федор 103-104, 108, 156, 293, 364
342-343, 429, 510 Шанг, Крис 192, 201
Холт, Саймон 413Шанг, Фредерик К. 150, 166, 170, 180
Холт, семья 111,114 Шарпантье, Гюстав 76
Хольшнайдер, Андреас 465 Шартрье, Филлип 422
Хонда, Соитиро 449 Шахем, Гил 175
Хоренштайн, Яша 251 Шварц, Роберт 345
Хорн, Мэрилин 166, 327 Шварцкопф, Элизабет 327, 367, 369-373
Хоукс, Ралф 403-405 Шварценеггер, Арнольд 34, 461
Хоххаузер, Виктор 436, 509 Швейцер, Альберт 366
Хоцинов, Сэмюэл 193 Щейнберг, Сидни 479
Хофман, Матиас 339 Шелдон, Дуглас 202, 545
Хоффман, лорд Джастис 275-276 Шелленбергер, Хансйорг 464
Хоххаузер, Виктор 115 Шенет, Говард 154
Хрущев, Никита 171, 253
Шеринг, Генрик 172 Шульхоф, Белл 173, 177, 182, 186,

238
Шериф, Ноам 566Шульхоф, Майкл П. 460-461, 467-468,
Шёнберг, Арнольд 135, 376, 404-471-472, 478
405, 408-410, 499-500Шульхоф, Эндрю 136-137
Шимановский, Кароль 408Шульц, Рита 214
Шипперс, Томас 181Шульц-Куртиц, Альфред 107-108
Ширмер III, Густав 405Шуман, Роберт 53, 57, 79, 396, 464
Шифф, Андраш 509, 516Шумахер, Михаэль 442
Шлее, Альфред 410-412Шурихт, Карл 249
Шлезингер, Бруно Вальтер — см. Валь-Шустер, Лео 107
тер, БруноШютц, Рита 582
Шлезингер, Джон 235
Шмидт, Франц 84Эббе, Генри 75
Шмит, Майкл 566Эберт, Карл 295-296
Шнабель, Артур 95, 99, 112, 216, 364-367Эванс, Нэнси 367
Шнайдер, Александр 503Эдберг, Штефан 443, 495
Шолти, сэр Георг 8, 13, 115, 195, 205, Эдвард, принц 34
253, 274, 279, 281, 286, 330, 348, Эдди, Нельсон 143
362, 392, 433-434-435, 465, 499, 511Эдисон, Томас Альфа 362, 470
Шонберг, Харолд 124, 223, 233, 326Эйзенхауэр, Дуайт Дейвид 170, 431
Шопен, Фредерик 253, 322, 396Эйнсли, Джон Марк 505
Шор, Дина 192Эйрон, Джудит 281
Шостакович, Дмитрий 170, 177, 274, Эйслер, Ганс 404, 409, 418
282, 356, 377, 504 Эко, Умберто 34
Шотт, Бернгард 396, 413 Элгар, сэр Эдвард 107, 342, 385, 414, 416
Шоу, Бернард 109 Эллингтон, Дюк 376
Шофер, Марвин 542 Эллис, Чарлз А. 122-124, 128
Шпеер, Альберт 306Эльман, Миша 95, 155, 364
Шпейер, Эдвард 107Эмерсон, Майкл 430
Шрекер, Франц 408Эпли, Ричард 117-118
Штайн, Эрвин 405Эпстайн, Мэтью 222, 230-231, 239
Штайнвег, Хайнрих Энгельхард —Эрар, Пьер 55
см. Стейнвей, Хайнрих Эриксон, Вольф 466
Энгельхард Штейнберг, Пинхас 385 Эртегун, Ахмед 339
Штокхаузен, Карлхайнц 406, 411-412,Эсперian, Кэллен 331
500Эстес, Саймон 509
Штрассер, Яни 296Эстрайг, Джеймс 270
Штраус, Иоганн 26, 74, 377, 458, Эшенбах, Кристоф 510
387, 468

Штраус, Пауль 193Юинг, Мария 312, 350, 428, 508
Штраус, Рихард 34, 43, 77, 89-92, 96, Юкер, Эмиль 212, 458
99, 102-103, 120-121, 126, 194, 290-Юм, Дэвид 421
292, 297- 298, 369, 390, 395, 404, Юранек, Иоганн 412
408, 464Юргенсон, Борис 401-403
Штраус, Фёлькер 362Юргенсон, Иосиф 401-403
Штребль, д-р 302Юргенсон, Петр (Петер) 21, 401-403
Штреземан, Вольфганг 204, 248-251 Юрок, Сол 142, 146, 155-156, 166, 169-
Штреземан, Густав 95 176, 178, 202, 217-219, 221, 223, 233,
Штрекер, Вильям 396, 404 278, 427
Штрекер, Людвиг 396, 404 Яблонский, Петр 515
Штрекер, семья 416Яккоки, Ли 469
Шуберт, Франц 53, 56, 83, 384, 396, 468,Ямада, Косаку 452-453
503-504
Шугар, Алан 492
Шуллер, Гюнтер 282
Яначек, Леош 225, 313, 409, 411, 500 Янсонс, Марис 37, 247, 430, 510, 515
Янг, лорд 276 Ярви, Неэме 222, 269, 510
Библиография
А. Основные интервью Б. Отчеты, диссертации,
Антонио де Альмейда, Прованс неизданные и несуществующие рукописи
Матиас Бамерт, Лондон ASOL-92 American Symphony Orchestra
Леди (Эвелин) Барбиролли, Лондон League conference proceedings containing
Даниэль Баренбойм, Париж и Мюнхен Wolf Organisation report on "The Financial
Дебора Борда, Нью-Йорк Condition of Symphony Orchestras", Wa-
Пьер Булез, Париж и Лондон shington DC, 1992
Шайлер Дж. Чейпин, Нью-Йорк ASOL-93 Americanizing the American Or-
Мюнг Ван Чунг, Париж chestra: Report of the National Task Force for
Питер Дайменд, Лондон the American Orchestra: An Initiative for
Пласидо Доминго, Зальцбург Change, 1993
Дэвид Дрю, Лондон BACA 92-4 Proceedings of the

international

Эрнест Флейшман, Лос-Анджелес conference of the British Association of Concert

Юстус Франц, Гамбург Agents, London, April 1992, 1993, 1994

Даниэле Гатти, Рим CARLESS Richard Carless and Patricia

Валерий Гергиев, Санкт-Петербург Brewster, "Patronage and the Arts".

Луи Жилис, Брюссель Conservative Political Centre on behalf of the

Клайв Джиллинсон, Лондон Bow Group, London, 1959

Михаэль Хаас, Гамбург DOUBLE Leila Doubleday, "Letter to my

Бернард Хайтинк, Лондон Grandchildren", 2 typescript vols,

Филипп Харт, Санта-Фе, Нью-Мексико unpublished, 1963

Сеппо Хейкинхеймо, Хельсинки ED-56 A Review of the first ten years of the

Клаус Хайман, Гонконг и Сидней Edinburgh International Festival, its aims and

Сэр Иэн Хантер, Лондон its origins, its achievements and its hopes for

Марис Янсонс, Санкт-Петербург the future, Edinburgh

Ханс Ландесман, Зальцбург (Festival Society Ltd) 1956

Маса Кадзимото, Токио GER Olga Geroulanos, "Music Culture in the

Найджел Кеннеди, Малверн Age of Mechanical Reproduction", Master of

Лотта Клемперер, Цюрих Philosophy Thesis,

Жак Лейзер, Лондон Cambridge University, 1993

Дьёрдь Лигети, Гамбург GLY-34-95 Glyndebourne

Джон Ф. Мастроянни, Лондон Festival programmes

Марк Х. Маккормак, Лондон HOLT-76 Harold Holt centenary concert program-

Джесси Норман, Лондон me book, Royal Albert Hall, 1 July 1976

Майкл Найман, Лондон MMC Monopolies and Mergers Commission,

Норио Ога, Токио "The Supply of Recorded Music", presented to

Джаспер Пэрротт, Лондон Parliament, London, June 1994

Ицхак Перлман, Амстердам PH-77 The Philharmonia Orchestra, 1977—8

Фрэнк Саломон, Нью-Йорк PLATTE Musik und Gesellschaft:

Technik,

Марвин Шофер, Нью-Йорк Wirtschaft und Ästhetik der Schalplatte.

Белл Шульхоф, Лондон Symposion aus der "hifi 68 Dusseldorf

Рита Шютц, Цюрих (Braun, Karlsruhe) 1970

Ноам Шериф, Сейвион POLY-100 100 Jahre Schallplatte, 1887— 1987,

Майкл Шмит, Мельбурн von Hannover in die Welt, PolyGram exhibition

Эд Смит, Бирмингем catalogue, Hanover, 1987

Исаак Стерн, Париж PSI-ARTS Heather Rolfe, "Arts Festivals in the UK",

Уилфрид Стифф, Лондон Policy Studies Institute, 1992

Вольфганг Штреземан, Берлин UE-75 75Jahre Universal Edition, Vienna 1976

Вёрджил Томсон, Нью-Йорк ULLMANN Lawrence Morton Lerner, "The

Юске ван Вальсум, Лондон Rise of the Impresario: Bernard Ullmann and

Эльмар Вейнгартен, Берлин the transformation of musical culture in America",

Роналд Э. Уилфорд, Нью-Йорк Dissertation, University of Wisconsin, 1970

Роджер Райт, Гамбург

B. Основные книги,Daniel, Oliver, Stokowski: A Counterpoint of

использованные авторомView (Dodd, Mead & Co., New York) 1982

Arditi, Luigi, My Reminiscences (Skeffington Dannen, Frederic, The Hit Men (Muller,

& Son, London) 1896London) 1990

Astruc, Gabriel, Le pavilion desfantomes.Donaldson, Frances, The Royal Opera House in

(Bernard Grasset, Paris) 1929the 20th Century (Weidenfeld & Nicolson,

Attali, Jacques, Noise: The Political Economy London) 1988

of Music (transl. Brian Massumi) (MUP, Ehrlich, Cyril, The Music Profession in Britain

Manchester) 1985since the Eighteenth Century (Clarendon Press,

Bachmann, Robert C., Karajan: Notes on a Oxford) 1985

Career (transl. Shaun Whiteside) (Quartet Finck, Henry T., Success in Music and How it

Books, London) 1990is Won (John Murray, London) 1890
Barnum, Phineas T., Struggles and Triumphs; Fingleton, David, Kiri (Collins, London) 1982
or, Forty Years Recollections of P. T. Flesch, Carl, Memoirs (transl. Hans Keller) (Rockliff,
Barnum, Written by Himself (J. B. Burr, London) 1957
Hartford, Conn.) 1869Foss, Hubert, and Noel Goodwin, London
Batten, Joe, The Story of Sound Recording Symphony (Naldrett Press, London) 1954
(Rockliff, London) 1956Franklin, David, Basso Cantante, an autobio-
Bing, Rudolf, 5000 Nights at the Opera (Hamish graphy (Duckworth, London) 1969
Hamilton, London) 1972Frohnmayer, John, Leaving Town Alive: Confes-
Blom, Eric, Music in England (Pelican, rev. edn, sions of an Arts Warrior (Houghton Mifflin,
London) 1947New York) 1993
Boyd, Malcolm, Bach (Dent, London) 1983Gallup, Stephen, A History of the Salzburg
Breslin, Herbert H. (ed.), The Tenors (Macmillan, Festival (Weidenfeld & Nicolson, London) 1987
New York) 1973Ganz, Wilhelm, Memories of a Musician (John
Buckle, Richard, Diaghilev (Weidenfeld & Murray, London) 1913
Nicolson, London) 1979Gelatt, Roland, The
Busch, Max, and Peter Dannenberg, Die Ham-Fabulous Phonograph, 1877—1977 (Cassell, 2nd
burgische Staatsoper, 1678—1988 (Musik rev. edn, London) 1977
und Theater Verlag, Zürich) 1990Gillis, Daniel, Furtwängler and America
Caplat, Moran, Dinghies to Divas (Collins, (Manyland Books, New York) 1970
London) 1985Glover, J. M., Jimmy Glover — His Book
Cardus, Neville, Autobiography (Collins, (Methuen, London) 1911
London) 1947Goldin, Milton, The Music Merchants (Mac-millan,
Carpenter, Paul S., Music: an Art and a New York) 1969
Business (University of Oklahoma Press, Nor-Grafrman, Gary, / Really Should Be Practising

man) 1950(Doubleday, New York) 1981 Letters of Percy
Chapin, Schuyler G., Musical Chairs (Put-Grainger, 1901—1914, (ed. Kay Dreyfus)
nams, New York) 1977 Chasins, Abram, Leopold (Macmillan, London) 1985
Stokowski (Dutton, New York) 1979 van Gruithuijsen, Erik, and Peter Junge, De Revolutie
Copinger and Skone James on the Van Jan Timmer (Strengholt, Amsterdam—
Law ofCopyright, 9th edition (Sweet & MaxwellAntwerp) 1992
Ltd, London) 1958Gutmann, Albert, Aus dem Wiener Konzertleben
Craft, Robert, Small Craft Advisories (Thames & (Gutmann, Vienna) 1914
Hudson, London) 1989Haeusserman, Ernst, Herbert von Karajan, eine
Cron, Theodore O., and Burt Goldblatt, Portrait Biographie (Wilhelm Goldmann Verlag,
of Carnegie Hall (Macmillan, New York) 1966neubearbeitete auflage, Munich) 1983
Culshaw, John, Ring Resounding (Seeker &Haltrecht, Montague, The Quiet Showman: Sir David
Warburg, London) 1967 Webster and the Royal Opera House (Collins,
Culshaw, John, Putting the London) 1975
Record Straight (Seeker & Warburg, London) Hambourg, Mark, From Piano to
1981 Damrosch, Walter, My Musical Life Forte (Cassell, London) 1931 Hambourg, Mark,
(Scribners, New York) 1926The Eighth Octave (Williams & Norgate, London)
1951
Harewood, Lord, The Tongs and the Boneswestern University Press, Evanston,
(Weidenfeld & Nicolson, London) 1981 Illinois) 1992
Hart, Philip, Orpheus in the New WorldLoesser, Arthur, Men, Women and Pianos
(Norton, New York) 1973 (Gollancz, London) 1955
Heinsheimer, Hans W., Give my Regards toLynes, Russell, The Lively Audience; A social
Aida (Knopf, New York) 1968 history of the visual and performing arts in
Hellsberg, Clemens, Demokratie der Könige:America, 1890—

1950 (Harper & Row, New
Die Geschichte der Wiener PhilharmonikerYork) 1985
(M&T Verlag, Zürich) 1992 Mayer, Martin, The Met: 100 Years of
Hiller, Ferdinand, Mendelssohn: letters andGrand Opera (Thames & Hudson, London) 1983
recollections (Vienna House, New York) 1972 Mayer, Martin (with Gerald Fitzgerald),
(HOR), The Golden Horseshoe: The life Grandissimo Pavarotti (Robert Hale,
and Times of the Metropolitan Opera London) 1986
House, by the editors of Opera News (Viking, (MHM) McCormack, Mark Hume, What
New York) 1965They Don" t Teach You at Harvard Business
Hughes, Adela Prentiss, Music is My LifeSchool (Collins, London) 1984
(World, Cleveland) 1947 Mapleson, James H. The Mapleson Memoirs;
Inghelbrecht, D. E., The Conductor's Worldthe career of an operatic impresario,
(transl. G. Prerauer and S. Malcolm Kirk.1858— 1888 (ed. Harold Rosenthal) (Putnam,
(Peter Nevill, London) 1953 London) 1966
Inghelbrecht, D. E., Mouvement contraire;Maretzek, Max, Crotchets and Quavers (S.
souvenirs dMun musicien (Editions Domat,French, New York) 1855
Paris) 1947 Maretzek, Max, Sharps and Flats (American
Jaklitsch, Hans, Die Salzburger Festspiele,Music Pub. Co., New York) 1890
Band III: Verzeichnis der Werke und derMartin, Ben, Marcel Marceau: Master of
Künstler 1920—1990 (Residenz Verlag,Mime, (Paddington Press, London) 1978
Salzburg) 1991 Melba, Nellie, Melodies and Memories
Jefferson, Alan, Sir Thomas Beecham, a (Hamish Hamilton, reprint, London) 1980
centenary tribute (Macdonald & Janes, Metz, Robert, CBS: Reflections in a Bloodshot
London) 1979Eye (Playboy Press, Chicago) 1975
Jefferson, Alan, Schwarzkopf (Gollancz, Milstein, Nathan, and Solomon Volkov, From
London) 1996 Russia to the West (Barrie & Jenkins,
Joel, John, I Paid the Piper (Howard London) 1990

Baker, London) 1970Moore, Gerald, Am I Too Loud? memories
Kennedy, Michael, Barbirolli, conductor of a piano accompanist (Hamish Hamilton,
laureate: the authorised biography London) 1962
(Macgibbon & Kee, London) 1971Moore, Jerrold Northrop, A Voice in Time:
Resting, Jürgen, Maria Callas (transl. John the gramophone of Fred Gaisberg, 1873—
Hunt) (Quartet, London) 1992 -1951 (Hamish Hamilton, London) 1976
Klein, Herman, The Age of Patti (T. Fisher Nichols, Roger (transl. and ed.), Debussy
Unwin, London) 1920Letters (Faber & Faber, London) 1987
Knepler, Hugo, O Diese Künstler (Fiba-Verlag,0"Connor, Charles, The Other Side of the
Vienna) 1931 Record (Alfred A. Knopf, New York) 1947
Laszlo, Zsigmond, and Béla Mateka, FranzPaderewski, Ignace Jan, and Mary Lawton, The
Liszt, a biography in pictures (Corvina,Paderewski Memoirs (Collins, London) 1939 -
Budapest) 1968 Page, Tim, and Vanessa Weeks Page, Selected
Lebrecht, Norman, The Maestro Myth Letters of Virgil Thomson (Summit Books,
(Simon & Schuster, London) 1991 New York) 1988
Lee, Edward, Folksong and Music Hall Paley, William S., As it Happended: A
(RKP, London) 1982 Memoir (Doubleday, Garden City, NY) 1979
Lehmann, Lilli, Mein Weg (S. Hirtel, Leipzig)Pavarotti, Adua, Life with Luciano
1920(Weidenfeld & Nicolson, London) 1992
Levi, Erik, Music in the Third Reich Pavarotti, Luciano (with William Wright), My
(Macmillan Press, Basingstoke) 1994 Own Story (Sidgwick & Jackson, London) 1981
Lipman, Samuel, Music and More (North-
Pavarotti, Luciano My World (Chatto & Saylor, Oliver, Max Reinhardt and his theatre
Windus, London) 1995New York, 1923
Peacock, Alan and Ronald Weir, The Schonberg, Harold, Horowitz (Simon &
Composer in the Marketplace (Faber & Schuster, London) 1993

Faber, London) 1971Schuh, Willi, Richard Strauss, a Chronicle
Pearton, Maurice, The LSO at 70, a history of the early years (CUP, Cambridge) 1982
of the orchestra (Gollancz, London) 1974Schwarz, Boris, Great Masters
Pettit, Stephen J., Philharmonia of the Violin (Hale, London) 1984
Orchestra (Hale, London) 1986Schwarzkopf, Elisabeth, On and Off the
Prieberg, Fred K., Trial of Strength: Record: A memoir of Walter Legge
Wilhelm Furtwängler and the Third (Faber & Faber, London) 1982
Reich (transl. Christopher Dolan) Scott, Michael, The Great Caruso (Hamish
(Quartet, London) 1991Hamilton, London) 1988
Prokofiev, Oleg (transl. and ed.), Sergei Shanet, Howard, Philharmonic: A History
Prokofiev: Soviet Diary 1927 and other of New York"s Orchestra (Doubleday, New
writings (Faber & Faber, London) 1991York) 1975
Pulver, Jeffrey, Paganini, the Romantic Sheean, Vincent, The Amazing Oscar
Virtuoso (Herbert Joseph, London) 1936Hammer-stein (Weidenfeld & Nicolson,
Ratcliffe, Ronald V., Steinway & Sons London) 1956
(Chronicle Books, San Francisco) 1989Shirakawa, Sam H., The Devil" s Music
Rathkolb, Oliver, Führertre und Master (OUP, New York) 1992
Gottbegnab-er: Künstlereliten im Smith, Cecil, Worlds of Music
Dritten Reich, (ÖBV, Vienna) 1991(Lippincott, Philadelphia) 1952
Riess, Curt, Rolf Liebermann: Nennen Stargardt-Wolff, Edith, Wegbereiter grosser
Sie mich einfach Musiker Musiker (Bote & Bock, Berlin) 1954
(Glöss, Hamburg) 1977Stokowski, Olga Samaroff, An American
Robinson, Harlow, The Last Impresario, Musician's Story (W. W. Norton, New York) 1939
the life, times and legacy of Sol Storr, Anthony, Music and the Mind (The

Hurok (Viking, New York) 1994Free Press, New York) 1992
Rodzinski, Halina, Our Two Lives Strakosch, Maurice, Souvenirs d"un
(Charles Scribner"s Sons, New York) 1976impresario, Paris, 1887
Rohozinski, L., (dir.), Cinquante ans de Stravinsky, Igor, Selected Correspondence
musique francaise, 1875—1925 (Editions (edited and selected by Robert Craft) (Faber
Musicales de la Librarne de France, Paris) 1925& Faber, 3 vols, London) 1982—5
Rosen, Carole, The Goossens, A Musical Stresemann, Wolfgang, The Berlin
Century (André Deutsch Ltd, London) 1993Philharmonic from Karajan to
Rosselli, John, Singers of Italian Opera; Bülow (Stapp Verlag, Berlin) 1979
the history of a profession (CUP, Stresemann, Wolfgang, ... und Abends in
Cambridge) 1992die Philharmonie (Kristall bei Langen
Roth, Ernst, The Business of Music Müiller, Munich) 1981
(Cassell, London) 1969Stresemann, Wolfgang, Zeiten und Klänge
Roth, Ernst, Von Prag bis London (Ullstein, Frankfurt) 1994
(Atlantis, Zürich) 1974Stuckenschmidt, H. H., Zum Hören
Rubinstein, Anton, Autobiography geboren (Piper, Munich) 1979
(Little, Brown, Boston) 1890Swoboda, Henry (ed.), The American
Rubinstein, Anton, My Young Years Symphony Orchestra (Basic Books,
(Cape, London) 1973New York) 1967
Rubinstein, Anton, My Many Years Szeps, Berta, My Life and History
(Cape, London) 1980(Cassell, London) 1938
Sachs, Harvey, Toscanini (Weidenfeld & Taubman, Howard, Music on my Beat
Nicolson, London) 1978(Simon & Schuster, New York) 1943
Sanjek, Russell and David, The American Temianka, Henri, Facing the Music
Popular Music Business in the (Alfred Publishing Co., Sherman Oaks,
Twentieth Century (OUP, New York) 1991California) 1980
Saxon, A. H., P. T. Bornum, The Legend Virgil Thomson by

Virgil Thomson
and the Man, (Columbia University (Weidenfeld & Nicolson, London) 1967
Press, New York) 1989
Toobin, Jerome, Agitato, a Trek through Walker, Alan, Franz Liszt, The Virtuoso
the Musical Jungle (Viking, New York) 1975Years, 1811—47 (Faber & Faber, London) 1983
Truman, Margaret, Harry S. Truman Walker, Alan, Franz Liszt, The Weimar
(Hamish Hamilton, London) 1973Years, 1848—61 (Faber & Faber, London) 1989
Umbach, Klaus, Geldschein-Sonate: das Walter, Bruno, Theme and Variations
Millionenspiel mit der Klassik (Ullstein, (transl. James A. Galston) (Hamish Hamilton, London) 1947
Frankfurt) 1990Walter, Bruno, Briefe 1894—1962 (Fischer
Vaughan, Roger, Herbert von Karajan: Verlag, Frankfurt), 1969
The Conductor as Idol (Weidenfeld & Weber, Wuilliam, Music and the Middle
Nicolson, London) 1985 Classes (Croom Helm, London) 1975
Vishnevskaya, Galina, Galina (Hodder &White, Eric Walter, The Rise of English
Stoughton, London) 1984 Opera (John Lehmann, London) 1951
Wagner, Richard, My Life (Constable, Wulf, Josef, Musik im Dritten Reich
London) 1911(Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh) 1963
Ysaye, Antoine, and Bertram Ratcliffe, Ysaye:
his life, work and influence (William
Heine-mann, London) 1947

Содержание

Предисловие.....
5
Предисловие к изданию в мягкой обложке.....11

Когда замолкает музыка

I.Секс, ложь и видеодиски..... 19
II.День, когда умерла музыка..... 34

Менеджеры

III.Рождение системы звёзд.....49
IV.Компания Вольфов.....82
V.О, Колумбия, жемчужина океана.....120
VI.Тру-ля-ля, весёлая улыбка, «серебрянный лис» и великая скрипка.....164
VI.Как делать деньги из музыки.....204

Маэстро

VII.Менеджер вместо маэстро.....247
VIII.Фестивальный рэкет.....287
X.Загадай на звезду.....320

… И Корпоративное убийство

кла$$ической музыки

XI.Отказываясь от записей.....361

XII.Собственность интеллектуала.....394
XIII.Хозяева вселенной.....420
XIV.В стеклянном треугольнике.....448
XV.Кока-колизация классической музыки.....481

Финал.....
Отчёт коронера.....
Комментарии.....
Именной указатель.....
Библиография.....

Норман Лебрехт

КТО УБИЛ КЛАССИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ?

История одного корпоративного преступления

Ответственный редактор Н. Енукидзе

Редактор Л. Левин

Корректор А. Коссовская

Верстка: А. Куцын

Дизайн обложки: К. Ильющенко

Подписано в печать 22.03.07. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная №1.

Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 36,8.

Тираж 2000 экз. Заказ 6656.

Наши издания можно приобрести

через сайт www.classica21.ru или воспользовавшись услугами отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937

E-mail: info@classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленных диапозитивов

в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ",

140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.